شهريات



في القصة الجزائرية الحديثة

تحاول الرواية والقصة في المغرب العربي ، بصورة عامة ، وفي الجزائر ، بصورة خاصة ، أن « تحرقا المراحل » ، لانهما لم تستطيعا ـ بسبب من الاستعمار الفرنسي ـ أن تتبعا المسار التطوري الذي تبعه الفن القصصي في المشرق العربي .

وقد أتيح لي في الشهر الماضي ، وانا في زيارة للجزائر ، ان أتابع انتاج الكتاب الجزائريين في الرواية والقصة القصيرة ، فوجدت ان هذا الفن يشهد منذ السبعينات مرحلة من الخلق والابداع تعوض عما فاته من قبل ، وتقربه من المستوى الفني والموضوعي الذي بلغته القصة الجزائرية باللغة الفرنسية ، هذه القصة التي شهدت على أقلام كاتب ياسين ومحمد ديب ومالك حداد ومولود معمري وآسيا جبار ورشيد بوجدرة وعائشة لمسين وسواهم مرحلة مشرقة يتميز بها الادب الجزائري الحديث ، حتى على صعيد عالمي .

وراصد النتاج الجزائري ، في هذا الميدان ، يتبين ان الثورة الجزائرية تظل الموضوع الاثير الذي يحرك أقلام الروائيين والقصاصين . ولا عجب في أن يكون الادب الجزائري والثورة الجزائرية شقيقين توأمين وقد تعايشا في خندق واحد ، فكانت المقاومة والنضال سمة مشتركة للحياة والفن .

قبل السبعينات ، كان قد شارك في نشأة القصة الجزائرية القصيرة احمد رضا حوحو ، ثم ابو القاسم سعد الله والجنيدي خليفة وحنفي بن عيسى وأبو العيد دودو وعبد الله الركيبي وعثمان سعدي. ومعظم قصص هذه الحقبة تصور ثوارا جزائريين يعيشون حياة الابطال حين تقتضي ضرورة الكفاح ، وحياة الناس العاديين في أوقاتهم الاخرى . وهذا ما تكشف عنه بصورة خاصة اقاصيص مجموعة « نفوس ثائرة » لعبد الله الركيبي ، و « بحيرة الزيتون » لابو العيد دودو .

وبعد السبعينات ، شهد الادب القصصي الجزائري تطورا جديدا على أيدي عبد الحميد بن هدوقة وعبد المالك مرتاض والطاهر وطار . ولعل هؤلاء الكتاب خير من يمثل تيارات القصة الجزائرية الحديثة ، على اختلافها . فروايتا « نار ونور » و « دماء ودموع » لمرتاض نموذج للتيار التقليدي الرومانسي الانشائي الذي تجاوزته القصة العربية منذ فترة طويلة . وروايتا « ريح الجنوب » و « نهاية الامس » لبن هدوقة تأخذان بالتيار الواقعي وتصوران التناقضات الاجتماعية والعلاقات البشرية المتنازعة في مجتمع ينهض متحررا من استعمار ربض طويلا على صدره . وهذا الروائي يبرع في وصف الجو القروي والريفي . أما التيار الذي يتبناه الطاهر وطار ، فهو الواقعية الاشتراكية التي يعالج في اطارها فنه وموضوعاته ، ويثبت هنا كفاءة لا شك فيها تجعله يحتل مكانه في صفوف المبدعين أمثال حنا مينه وسليمان فياض وغائب طعمه فرمان وسواهم . وقد صور وطار في « الزلزال » و « اللاز » الصراعات الاجتماعية والعقائدية التي عصفت بالمجتمع الجزائري في أثناء الثورة وبعدها ، كما ان تعلقه بتصوير الثورة وتمجيدها لم يمنعه من تصوير الآفات الاجتماعية التي رافقتها ، ولا سيما علاقة الهيمنة والقمع التي يمارسها الرجل على المرأة .

ويستحق الطاهر وطار شهادة تقدير بما يمتاز به أدبه القصصي والروائي من جراة في طرح الموضوعات تجلت منذ احدى قصصه الاولى « الضابط والزنجية » (التي نشرت في « الآداب » منذ سنوات) ، ومن لغة متوترة وأسلوب مشوق وتكنيك روائي متقدم .

كما تستحق القصاصة الرائدة زهور ونيسي اشارة خاصة الى اسهامها في القصة الجزائرية القصيرة ، والى تركيز رؤيتها الفنية على « الضمير الشعبي للثورة الجزائرية » ، على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطىء في مقدمة مجموعة زهور « على الشاطىء الآخر » .

وفي السنوات الخمس الاخيرة ، برزت أقلام شابة لئن كان بعضها يفتقر الى النضج الفني والموضوعي والجودة اللغوية ، فهي تحمل وعودا كثيرة للادب القصصي في الجزائر . وقد أثارت اهتمامي رواية

مرزاق بقطاش « طيور في الظهيرة » التي يصور فيها تصويرا موفقا في الغالب عالم الاطفال الجزائريين الذين يعيشون أحداث الثورة بفضول وغموض . وأعتقد ان هذه من الروايات العربية النادرة التي تحاول الغوص في نفسيات الاطفال وتصوير تطوراتها وتفتحها الوعي والحياة .

كما ان اسماعيل غموقات يحاول في « الاجساد المحمومة » أن يصور مجتمع الشباب في صراعه بين العقل والجسد . وقصة « الجنين العملاق » في هذه المجموعة ، هي ، فيما ترمز اليه ، فضح لعالم الاستغلال والحقارة البشرية .

وقد قرأت مؤخرا محاولات جيدة أحيانا ومقبولة أحيانا أخرى ، وبعضها للشريف الادرع في مجموعته « ما قبل البعد » . وهو في هذه القصة من المجموعة يدين الاقطاعية ويدعو للثورة عليها . ولكن قصصه تشكو بالاجمال ما يشبه الابهام والانغلاق ، كما انها تعاني من الاخطاء اللغوية .

وقرأت كذلك بعض القصص المبشرة لمحمد صالح حرز الله ومولود عاشور والسائح الحبيب والزاوي محمد أمين ومصطفى فاسي وجروة ع. وهبي وزهير العلاف . وقد نشرت هذه القصص في عدد « الآداب » السابق الخاص بالادب الجزائري الحديث ، وهي تثبت تفوق الفن القصصي في الجزائر على فن الشعر .

والملاحظة الاولى التي تلفت النظر في انتاج هذا الجيل الجديد من القصاصين والروائيين اقتحامه أسوار « المحرمات » التي لم تكن الاجيال السابقة – باستثناء كتاب اللغة الفرنسية الجزائريين – تجرؤ على اقتحامها. وهذه الظاهرة تنبىء عن وعي بضرورة معالجة موضوعات الكبت والحرمان اللذين تعاني منهما الاجيال الجديدة ، واللذين يورثان مجموعة من العقد تعيق انطلاقة المجتمع الذي لا تحتل فيه المرأة مكانها الطبيعي ، ولا تشارك بالتالي ، في تطويره .

كما ان التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثورة الزراعية تجد أصداءها في انتاج هذا الجيل الملتزم من أدباء الشباب .

والملاحظة الثانية ان معظم هؤلاء الكتاب يتبنون الاساليب الجديدة في السرد القصصي والروائي ، ويعتمدون الشفافية والرمز والايحاء ، مبتعدين قدر الامكان عن التقريرية والمباشرة .

وبعد . فان الادب الجزائري الحديث ، ولا سيما في ميدان القصة والرواية ، بدأ يأخذ مكانه في انتاجنا الثقافي . ويفرض وجوده بحيث تنتفي لديه أية حاجة للشكوى من ان « المشارقة » لا يولونه القدر الكافي من الاهتمام .

سهيل ادريس

حديث جديد عن :

أزمة المسرح المصري !.

سامي خشبة

ليسمح لي قراء « الآداب » الذين لم يعد بينهم لسبب لا افهمه (حقا . لا افهمه) عرب مصريون – الا من يقرأها منهم في قطر آخر من اقطار العرب غير مصر – ليسمحوا لي ان اعود الى موضوع ازعجتهم به مرارا كثيرة هنا ، على صفحات هذه « الرسالة » او في اماكن اخرى من « المجلة » .

اعني موضوع « المسرح المصري » . والحديث عن ازمته ، بالطبع . رغم ان من قد يقراون هذا الحديث، ليسوا ممن يتفرجون على ما يجري الآن فوق خشبات المسارح المصرية ، وليسوا ممن يعنون عناية مباشرة بهمومه ومشكلاته . ورغم ذلك ، ففي ظني ان كل مهتم بالثقافة العربية المعاصرة بوجه عام ، لا بد ان يهتم اهتماما خاصا بالمسرح المصري بالذات ، لاسباب ، اسمحوا لي مرة ثانية ، ان نؤجلها الى نهاية الحديث .

وانا مثل غيري من « نقاد » المسرح في مصر ، لم نعد نكتب في « نقد » المسرح عندنا . هناك آخرون يكتبون عن المسرح الذي يوجد في مصر الآن . ولكنني اظن ان من قامت بينهم وبين الفن المسرحي علاقة العشق الشهيرة المعروفة ، كمتفرجين اولا ، ثم طلبة او ناشئين في التمثيل او الاخراج او التأليف .. الخ الحرف المتعلقة بالفن المسرحي المركب الكبير ، ثم متذوقين يحبون ان يحيطوا بشمول هذا الفن وان يصلوا الى اعماقه التي لا يتيحها لهم التخصص او بعد ان اكتشفوا المجال الخاص لعلاقتهم بالفن الذي عشقوه واخلصوا في معرفته (اذا كان حقا ما يعرفه المتصوفة ، من ان معرفة العاشق بمعشوقه امتحان لعشقه ،ولكنها ضرورة لاستكمال تجربة العشق).. هؤلاء ، الذين تحول تذوقهم الى معرفة وتجربة عشق وامتحان للتجربة ، تحول بعضهم الى « نقاد » لمعشوقهم، اي عارفين حقيقيين به ، ولوعين بكماله وبجماله من كل جانب . وهؤلاء لا يستطيعون الآن ان يمارسوا تجربة عشقهم وامتحانهم ، لان معشوقهم ، مفقود . اختطف او سجن ، ووضع مكانهشبيه له ، ليست له روحه ولا قسماته مع انه ينطق اللغة نفسها ، ويعيش في البيوت نفسها .

وهؤلاء ، تحولوا في « البيوت » من عشاق الى مجرد زوار ، طوافين بالجدران والذكريات ، لا يرددون اغاني العشق المفقود ، وانما يبحثون عن اثر خفى لعله يدل على مكان اخفاء المعشوق الضائع .

بعضهم هجر البيوت والمنازل القديمة ، وساح في الارض يبحث عن مأوى لنفسه . او يأت بخبر عن التائه . او عن المخطوف . وبعضهم جلس هنا وسكت. وبعضهم ما يزال يفعل شيئا من قبيل محاولات استحضار الروح ، لعلها تتلبس جسدا ما فتتحرك به وتكون حياة جديدة (من بعض هذه الافعال ترجمة المسرحيات والكتب والنظرية التي يستفيد بها طلبة بعض المعاهد الفنية في امتحاناتهم ، وفي الغالب يسيئون فهمها ، أو يساء تفهيمها لهم ، ولكن هذا الفهم السيىء ينسى على أي حال بعد استفراغه على ورقات الاجوبة) .

ومع كل ذلك ، فسوف اتحدث عن المسرح في مصر مرة أخرى ، عالما بأن شيئا مما سأكتبه لن يقرأه فنان مسرحي في مصر ، ولا متفرج على المسرح المصري (هل يقرأ احد السواح « العرب » من زوار مصر الذين يذهبون الى مدبولي أو صبحي او امام أو نجوى ، هل يقرأ احد هؤلاء مجلة مثل الآداب ؟) بل لا اتوقع ان يقرأ ما سأكتبه ناقد للمسرح المصري – لان نقاده الآن لا يعيشون هنا ، ومن بقي منهم لا يمارسون نقده: هل ينقدون شيئا لم يعد له وجود ؟

ولكن الحقيقة انني اكتب هذا الحديث ، بمناسبة « مناقشة » واسعة لازمة المسرح المصري ، دارت على صفحات جريدة « الاهرام » فيالقاهرة في يناير الماضي، على مدى خمسة ايام . اشترك فيها من المؤلفين يوسف ادريس فقط ، واخذ « المحرر » راي عبدالرحمن الشرقاوي وتوفيق الحكيم ، وعرفت ان سعدالدين وهبة اعتذر عن ابداء رأيه ، وان علي سالم اكتفى بسخرية

– التتمة على الصفحة ٥٨ –

احمد ع. حجازي

طردية

هو الربيع كان ؛
واليوم أحد
ولبس في المدينة التي خلت .
وفاح عطرها سواي
قلت أصطاد القطا
كان القطا يتبعني
من بلد الى بلد
يحطّ في حلمي ويشدو
فاذا قمت شرد
حملت قوسي
وتوغلت بعيدا في النهار المبتعد
أبحث عن طير القطا
حتى تشممت احتراق الوقت في العشب
ولاح لي بريق يرتعد
كان القطا
ينحلّ كاللؤلؤ في السماء
ثم ينعقد
مقتربا ؛
مسترجعا صورته من البدء
متساقطا كأنما على يدي
مرفرفا على مسارب المياه كالزبد
وصاعدا
كأنما بلا جسد
صوّبت نحوه نهاري كله
ولم أصد
عدوت بين الماء والغيمة
بين الحلم واليقظة
مسلوب الرشد
وقد خرجت من بلادي
لم أعد !

الى عبد الرحمن منيف

باريس في ١٣ ـ ٥ ـ ١٩٧٩

رحيل الى آخر الليل[1] !

علي الجندي

... في الشارع تزدحم الخطوات ويفترق الاصحاب وتكثر أوجه « من أهوى » !
تركض آلاف الذرّات ملونة ،
وتفيق الاصوات العالقة ببلور الواجهة المتدة حتى آخر باب في « جلّق » ،
يصحو الجبل الاجرد من نوم طال. ويرجع للنوم!
يتقابل وجهان على منعطف . ويحدّق كل في قسمات الآخر دون كلام !
تنزلق النظرات وتهطل نحو الارض مكوّنة مستنقع صمت أصفر من نصف الليرة ...
يصطدم قطاران من اللحم على ناصية ،
ينفلتان عن الخط و .. يبتعدان ،
يتراشق بالقبلات « يزيد » و « تورا » (٢) ..
ينصت « بردى » للقصف ويحزن ،
ثم يغيّر مجراه ويعطي كل دماه للاثنين ،
ويمضي محتضرا مسودّ الوجه الى «الغوطة» !
يتلفت كالمأخوذ ويموت على كتف الحانية الصحراء !...

* * *

.. الشجر العاقر فوق رصيفي شارعنا .
يتمنى مطرا يغسله من آثار النفط ولون الطين على الاوراق ،
يتحادث ــ اذ ترعشه النسمة أو تحرقه الشمس ــ بصوت مهموس :
ــ .. يا جارتي الدلبة ، مرت بي في آخر هذا الليل البارد سياره ،
تحمل موسيقى وأرانب وطيورا وعروسين من المرمر ،
لم تتوقف قربي ،
بحثت عن ظل آخر في أرض أخرى !
و .. حزنت ،
بكيت بخمس وريقات صفراء ..
ــ .. وانا استندت عند الظهر الى جذعي بنت تلبس ثوبا أبيض ، فنهاها صاحبها وبكى لتلوث محزمها باللون الاسود ، فرثيت له وبكيت عليه !

ــ .. لا أدري كيف مضى فصل الخضرة هذا العام ولم تنبت في أغصاني العجفاء زهور ،
جاء الصيف ولم أثمر ،
والآن يداهمنا تشرين ..
ــ .. يا جارتي البلهاء لو انك تدرين ،
ستمرّ فصول السنة وأنت كما أنت .
فقد جفّت أعراقك ،
.. متّ .
وبعد قليل تنهال عليك فؤوس الحطابين ..
و .. تهاطلت الأدمع صفراء من أشجار الارصفة القفراء ،
كانت . في آخر لحظات الاحياء !..

* * *

... وفي شارع « المالكيّ » ــ وأنت تسير وحيدا ومرتبكا بالبكاء الخفيّ ،
يطرزك الحزن : في كل عضو رصاصه .
تطلّ عليك عيون من الدم ،
تمرق ما بين ظلك والارض ..
وهي تدوّم حولك خافتة ،
وترافق خطوك دون كياسه !
.. تدير قفاك للاقاسيون وتمضي أماما ،
ووجهتك « المزة » الساكنه ..
تواكبك الطائرات الخبيثة من بعد مليون متر ،
وعشرون سيارة في الطريق حواليك ،
تثقب طبلة حلمك بالاغنيات الرخيصة .
وهي.. تدوس على ظلك الرطب دون التفات..
فتمضي ،
تسير وحيدا ومخترقا بالنعاس ،
ومنتهكا بالسآمة والخوف حتى ..
حدود الكآبة في « الربوة » الآسنه !
و .. تمضي ،
يحاذيك نهر الشريعة .. أو ما تبقى هنالك من بردى :
كثير من النفط في الجو ،
حشد من الشجر المتهافت في الضفتين ..
له لون أسيجة في الطفولة ..
تمضي ،
حواليك ليل من الصرخات الحديدية الوقع ،
.. لم يبق منتجع تحت ظل الشجيرات للفقراء ،
توقف ،
تنظر في حدة نحو بيروت !..
تعكف سيرك ،
ترجع نحو المدينه .

... كانت لهذا الطريق قبيل ثـلاثين عاما .
طلاوة باب الحديقه ..
وكان له دفء عتبة بيت الطفوله ،
ولكنه الآن منقسم مرتين ،
ويغضي الى « الجسر » :
ـ شيء عجيب يقام ليحجب عـن عابريه
الشوارع والناس ...
ويحجب عن عابر تحته كل لون السماء ! ـ
وتبدو الحجارة ضارعة والنوافذ معتمة ..
وتبين على البعد دائرة « المرجة » قد طوقتهـا
الحجارة والضجة المستفيقة والانحناء !..
فأين مكانك في هذه البلدة ـ المومياء ؟!

* * *

و .. يهطل مثل السواد على الارض والشرفات
المضاءة والناس ،
تهبط ذرات ليل مكهربة فوق كل المصابيح ،
يعتم وجه الشوارع ،
يهرع أكثر روادها نحو غاياتهم ،
غير بعض الطيوف .. ترى من بعيد تروح وتغدو،
و .. أنت تسير وحيدا ومنتهكا بالفراغ المدوّم
والخوف
لكن ، تسير ، تسير وظلك غاب !
تمرّ على منزل كان يفلت نحوك أفراحه ،
تمرّ بمقهى كنت لا تعرف النوم فيه ،
كان فيها الصحاب يغاوون أحلامهم ،
تعرّج دون اهتمام على شبه خمّارة
و .. تعاود تطوافك الحر في لا مكان
و .. يفجؤك « الصوت » من فوق خارطـــة
خشبيـــة :
ـ توقف ، لماذا هنا أنت ؟
ـ اني أطوّف بحثا عن الناس والارغفه !
و .. وحدك في آخر الليل ؟
ـ وحدي من أول الليل ...
ـ من أين أنت ، وماذا تريد من الناس والارغفه؟
تنظر للشرفات وتدفن كفك في قاع جيبك ..
انزع ..
ـ ولكن كفي فارغـــة وجيبي لا يحتوي غيـــر
احشائه ..
ـ أقول ابتعد أو ...
ـ سأمضي و .. عمت مساء !!
و .. تمضي بغير التفـات ودقات قلبك تملأ
كل الفراغ ..

و .. يفجؤك « الصوت » ثانيـــة في احتـــدام
أشد ومن خلف بوابة عربيه :
ـ توقف ، لماذا تدور هنا يا غريب ؟
ـ أنا .. مـن هنا وأحب الشوارع في الليـــل
والناس تحت ضياء النهار .
ـ ولكن كل الشوارع خالية بعد منتصف الليل
الا من الغرباء أو الضائعين ومن ...
ـ تعلمت منذ ازدهار الشباب التسكع في الليل،
كل المدينة تصبح لي والشوارع تمنحني الحب
والانطلاق ..
ـ تجاوزت حد اللياقة .
قلت : انصرف من هنا أو ..
ـ اني تجاوزت فعلا حدود الشباب
وها اني أعتذر ،
و .. عمت مساء !
تسير ،
تحاول أن تسرع الخطو في شارع جانبي ،
وتسمع دقات قلبك ، تلمح سيارة مقبله .
وتلمح قافلة من توابيت تطوي المسافة نحـــو
الشروق !
ولا تتوقف سيارة الليل .
تعدو وراء الخطى المعوله ..
وفجأة ،
تحيط بك الخطوات الفوية .
تدرك انك طـــوقت بالعدسات وبالعربـــات
وبالصوت والضوء ،
تدرك انك صودرت من فرح كان يسقط نحوك
من شرفة مهمله ..
تحاول أن تتحاشى العيون وتهرب من حمـــرة
الذعر ..
لكن كلاّبة عربيه ،
تطوق في خفة معصميك ...
... فتمضي رشيقا تجوب الشوارع ،
تمضي خفيفا ، خفيفا
كأغنية ـ هلهله ..
وحولك ناس وأحصنة وطيور
و .. معجزة مقبله !!

دمشق

---

(١) العنوان ماخوذ من (سيلين) ، انه عنوان روايته الشهيرة.

(٢) يزيد وتورا فرعان من فروع نهر بردى . وهنالك اسمـــاء أماكن وشوارع في .. دمشق .

هنري ميللر

زمن ليس للشعر*

دراسة عن رامبو

ترجمة سعدي يوسف

يشكل هذا النص ، نصف القسم الاول من دراسة هنري ميلر عن رامبو التي كتبها سنة ١٩٥٥ . ان هذه الدراسة التي يمتزج فيها الشخصي والعام، وعنصرا النقد والتذوق ، اضافة الى المعلومات ، تعتبر انموذجا فيه من الحداثة قدر ما فيه من الطرافة . انها سيرة مزدوجة ، بل اكثر .

س . ي

****

« ١ »

تمهيد

في تشرين اول الماضي . بالضبط ، كان قد مر على ميلاد رامبو ، مائة عام . في فرنسا كان الاحتفال بالذكرى المئوية مثيرا . اذ دعي كتاب مشهورون ، من مختلف انحاء العالم ، ليحجوا الى « شارلفيل » مسقط رأس رامبو . واتخذت الاحتفالات طابع مناسبة وطنية . اما رامبو ، فربما تقلب في قبره .

منذ وفاة رامبو ، ترجمت اجزاء من آثاره الكثيرة الى لغات عديدة بينها التركية والبنغالية . وحيثما كان ما يزال ثمت احساس بالشعر والمغامرة الكبرى ، فان اسمه على طرف كل لسان .

وفي السنوات الاخيرة انتشرت العبادة الرامبوية انتشارا مدهشا ، وارداد الادب المكرس لحياته وآثاره ، واتسع بصورة قفزات ومسافات . ولا يمكن القول ان شاعرا من العصر الحديث قد لقي نفس هذا الانتباه والاهتمام .

باستثناء « فصل في الجحيم » و « الاشراقات » ، لم تجد سوى قصائد قليلة طريقها الى لغتنا ، وحتى هذه الترجمات القليلة تكشف عن تفسيرات متنوعة ، واسعة، ولا بد منها .

لكن ، مهما كان اسلوب رامبو ، صعبا ، عصيا ، فان هذا لا يعني ان رامبو ممتنع على الترجمة . الا ان انصاف آثاره امر آخر .

وعلينا ، في اللغة الانجليزية ، ان ننتج شاعرا قادرا على ان يقدم لرامبو ، ما قدمه بودلير لـ « بو » ، او نرفال لـ « فاوست » ، او موريل ولاربو لـ « يوليسيس »

واود ان اوضح ان هذه الدراسة الصغيرة ، المكتوبة قبل عشر سنوات ، كانت نتيجة الاخفاق في ترجمة « فصل في الجحيم » بالصورة التي اردت .

وما يزال يراودني الامل في اعطاء هذا النص ، اللغة الاكثر قربا من اللسان « الزنجي » لرامبو .

ان مؤلفي الاغاني الزنجية ــ بالرغم من انهم لا يعلمون ــ هم اقرب الى رامبو ، من الشعراء الذين عبدوه وقلدوه .

لقد بدانا ، الآن فقط ، نفهم ما فعله رامبو للغة، وليس للشعر وحده . هذا الفهم يجري بين القراء اكثر من الكتاب ، في بلادنا ، بالاقل ، كما اشعر .

ان كل الشعراء الفرنسيين المحدثين ، تقريبا ، قد تأثروا رامبو . بل يستطيع المرء القول ان الشعر الفرنسي الجديد يدين بكل شيء لرامبو . لكن لم يستطع احد

---

* في « الاشراقات » وردت صيغة (زمن القتلة)
Le Temps des Assassins

في البيت الاخير من قصيدة : Matineé D'ivresse
Nous avons foi Au poison .
Nous avons donné notre vie tout entiére tous les jours . Voici Le temps des assasins .

س . ي

تجاوزه ، في الجرأة والابداع . والشاعر الحي الوحيد القادر على منح شيء يقترب من بهجة رامبو واثارته هو : سان جون بيرس .

والنص هذا ، ظهر ، في الاصل ، في قسمين من اصدارات « نيو دايركشنز » السنوية ، تحت رقمي ٩ و ١١ . ومنذ ذلك الحين ظهر بالفرنسية والالمانية ، وكانت هاتان الطبعتان في سويسرا ، البلد الذي لا يستطيع المرء ربطه بعبقرية رامبو .

وفي هذه الطبعة ، جرى تغيير في ترتيب القسمين . ويمكنني ان اضيف انني اعتزمت ، اصلا ، كتابة قسمين آخرين ، لكني تخليت عن تلك الفكرة .

وانا اعتقد ، مخلصا ، بأن اميركا تحتاج الى التعرف على هذا الكائن الاسطوري ، الآن ، اكثر من اي وقت مضى . (والمسألة هي نفسها بالنسبة لشاعر فرنسي خارق آخر ، انتحر قبل مائة عام في كانون الثاني الماضي . هو جيرار دي نرفال) .

ولم يمر على اميركا حين من الدهر كان وجود الساعر فيه مهددا ، كما هو الامر الان . ان الانواع الاميركية ، مهددة حقا بالزوال ، سويا ، وفي آن واحد .

عندما سمع كنيث ريكسروث بالموت المبكر لـ « دايلان توماس » اطلق « تذكارية » عنوانها « انت لن تقتل » كتبها في بحران وهج ابيض ، ولم يكن يقصد نشرها ، لكنها وزعت فورا ، وترجمت الى عدد من اللغات .

ان كان لدى اي امريء ، اية شكوك ، حول المصير الذي يخبئه مجتمعنا للشاعر ، فليقرا هذه «التذكارية» عن الشاعر الويلزي الذي كتب « صورة الفنان جروا » .

ان منزلة الشاعر وحالته ـ وانا استخدم الكلمة بمعناها الواسع ، والدقيق كذلك ـ تبين ، بدون شك ، الوضع الحقيقي لفاعلية شعب ما .

في الصين واليابان والهند وافريقيا ، افريقيا « البدائية » ، نرى الشعر ما يزال غير قابل لان يمحى ومن يعوزنا ، بصورة واضحة ، في هذه البلاد ، بل من لا نحس حتى بانه يعوزنا ، هو : الحالم ، المجنون الملهم .

أية اغنية للغول ، سنسمع ، حين يأتي زمن ، نهيل فيه التراب ، على هذا ؟.. هل سنركز انتباهنا على « عدم تكيف » الفرد المتوحد ، وهو المتمرد الحقيقي في مجتمع عفن !

بينما هؤلاء الاشخاص انفسهم ، هم الذين يمنحون مغزى لمصطلح « عدم التكيف » الذي يساء استعماله .

في مقالة عن « سياسة بودلير » نشرتها مجلة « بوزار » في ٢٥ كانون الثاني ، ١٩٥٥ ، كُتب موريس نادو ما يأتي « في قلبي العاري احساس دائم بالغربة عن العالم وطقوسه . انه عالم البورجوازية حيث اخلاقية الصرّاف ، المرعبة . عالم الغيلان الجائع الى الماديات ، المفتون بنفسه ، غير المدرك انه داخل الانهيار ، العالم الذي نعرف بنبوءة منفردة انه سائر نحو التأمرك ، منذور للحيوانية » .

الامر المؤثر لدى شعراء القرن التاسع عشر البارزين، وكذلك لدى شعراء القرن العشرين البارزين ، هو نغمتهم النبوية . لكن شعراءنا المتأخرين ـ خلافا لـ « بليك » و« ويتمان » ذوي النظرة الكونية ـ يسكنون اعماق الغابة السوداء . ان سحر العهد الالفي السعيد الذي سيطر على ذوي الرؤى امثال جواكيم دي فلوريس ، وهيرونيموس بوش ، وبيكوديلا ميراندولا ، والذي ما يزال اغراؤه ماثلا اكثر من السابق ، هذا السحر استبدلت به عبودية الخراب التام . وفي دوامة العتمة والفوضى القادمتين ، ينسحب شعراء اليوم ، واشمين انفسهم بلغة خفية ، تغدو اكثر فاكثر ، غير ممكنة الفهم .

وبينما ينطفئون ، الواحد تلو الآخر ، تنحدر البلدان التي انجبتهم ، نحو قدرهم ومصيرهم . ان فعل القتل ، سيبلغ غايته سريعا ، وعندما يختنق صوت الشاعر ، يفقد التاريخ معناه ، وينفجر وعد الدينونة ، مثل فجر جديد مخيف ، على وعي الانسان .

الآن فقط ، وعلى حافة الصراط ، يمكن ان ندرك ان « كل ما علمناه زائف » ، ان برهان هذه القولة المدمرة بارز ، كل يوم ، وفي كل مكان : في ساحة القتال، والمختبر ، والمصنع ، في الصحافة ، والمدرسة ، والكنيسة .

اننا نحيا ، اطلاقا ، في الماضي ، نتغذى بافكار ميتة ، ومعتقدات ميتة ، وعلوم ميتة . الماضي هو الذي يستحوذ علينا ، لا المستقبل . فالمستقبل كان دائما يعود، وسيعود دائما الى ـ الشاعر .

حين افلت رامبو من العالم ، فلربما انقذ روحه من مصير اسوأ مما كان مقدرا له في الحبشة . ولربما قدمت لنا قصيدة « الصيد الروحي » ـ لو قدر لها ان تستنقذ من التراب ـ مفتاحا مفقودا . ومن يدري ؟ فلربما اعطتنا حلقة الوصل بين « فصل في الجحيم » و« عيد ميلاد على الارض » ، هذا العيد الذي كان يوما، واقعا ، لدى الحالم المراهق .

في اللغة الرمزية للروح ، وصف رامبو كل ما يحدث الآن . وفي رأيي ان ليس ثمّت تنافر بين رؤياه للعالم وللحياة الابدية ، وبين رؤى مجددي الدين العظام .

اننا مدفوعون ، المرة تلو المرة ، الى ان نخلق رؤيا جديدة للسماء والارض ، ان ندع الموتى يدفنون الموتى،

ان نحيـا اشقاء في الجسد ، ان نجعل عيد ميلاد الارض واقعـا . واننـا لمحذرون ، المرة تلو المرة ، ان لـم تصبح شهـوة الحياة الجديدة قناعـة حية لكل واحد منا ، واي واحـد منـا ، فـان الوجـود الارضي لن يكـون اكثر من **مطهر** أو **جحيم** .

ان السؤال الواحـد الاحد الذي يواجهنا هو : الى اي مدى نستطيع تأجيل الحتمي ؟

ترى ماذا علينـا ان نقول ، حين نفكر بان ولدا غِرّاً هز العالم من اذنيه ؟

أليس ثمت امر **معجز** في ظهور رامبو على هـذه الارض ؟ شأنـه شأن يقظـة غوتامـا ، وتقبّل المسيح الصليب ، ورسالة خلاص جان دارك المذهلة ؟

فسّر عمله كما شئت ، اشرح حياته كما اردت ... وسيظل نورا لا يشجب . فالمستقبل كله له ، حتى ـ لو لم يكـن امامنـا مستقبل .

« ٢ »

تناظرات ، قرابات ، مراسلات ، ارجاع

كان ذلك عام ١٩٢٧ ، في القبو الغائر ، بمنزل قذر ، في بروكلين ، حين سمعت للمرة الاولى اسم رامبـو . كان عمري ستة وثلاثين عامـا ، وكنت في اعماق « فصل الجحيم » المديد ، الخاص بـي . وثمت كتاب عن رامبو في المنزل ، لكني لم انظر اليه مرة . وكان السبب اني اكره المرأة صاحبة الكتاب ، والتي كانت تسكن معنا .

كانت في الملامح ، والمـزاج ، والسلـوك ـ مثلمـا اكتشفت مؤخرا ـ تشبه رامبو ، كمـا يمكـن ان يتخيل المـرء .

وكما قلت ، بالرغم من كون رامبو مـادة الحديث الدائمة بين ثلما وزوجتي ، فاني لم ابذل جهدا لمعرفته. والحق انني ناضلت كالشيطـان نفسه حتى ابعـده عن خاطري ، وبدا لـي ، آنذاك ، انـه العبقـري الشرير، المسبب لكل ضيقي وبؤسي .

ولاحظت ان ثلما ، التـي ابغضها ، كانـت تكتسب هويتها منه ، مقلدة اياه ، قدر استطاعتها ، لا في السلوك، حسبب ، بـل في نـوع الشعر الذي تنظمه . لقـد تآمر كل شـيء ، كي ارفض اسمه ، وتأثيره ، وحق وجوده. كنت آنذاك في اسفل السافلين ، وكانت معنوياتي محطمة تمـامـا .

واتذكرني جالسنا في القبو البارد الرطب ، محـاولا الكتابة في ضوء شمعـة خافقـة ، وبقلم رصاص . كنت احاول كتابة مسرحيـة تتناول مأساتي انا ، فلم افلح في تجاوز الفصل الاول ابدا .

في حالة اليأس والعقم هذه ، كنت بصورة طبيعية، شديد الارتياب ، بعبقريـة شاعـر في السابعة عشرة .

وبدا كل ما سمعته عنه ، من اختراع ثما المخبولة.

وكنت قادرا على الاعتقـاد بانهـا تستطيع استنباط وسائل ماكرة لتعذيبـي ، مـا دامت تكرهنـي ، مثلمـا اكرههـا .

كانت الحياة التي عشناها : نحـن الثلاثة ، والتـي تحدثت عنهـا طويـلا في « الصلب الوردي » مثلَ حادثة في احدى قصص دوستويفسكي ، غير واقعية ، غيـر قابلة لان اصدقها ، الآن .

لكن المسألة : هي ان اسم رامبو ، قد التصق .

وبالرغم من انني لم اقم حتى بالقاء نظرة على عمله . الا بعـد ست سنوات او سبـع : في منزل « انيس نين » ب « لوفيسين » ، غيـر ان حضوره . كان معي دائما .كما ان تعارفنا كـان مقلقا :

« سوف تشتبك معي يومـا » . هذا مـا ظل صوته يردده فـي اذنـي .

ويرم قرات اول بيت لرامبو ، تذكرت فجاة ، أنـه من « المركب السكران » القصيدة التـي طالمـا هـذت بهـا ثلمـا .

المركب السكران !

كم يبدو هذا العنوان معبرا في ضوء كل ما عانيته لاحقـا !

في هذا الوقت ، ماتت ثلمـا في مستشفى مجانين. ولو لـم اذهب انا الى باريس ، وابدأ العمل الجاد هناك، للقيت المصير نفسه . لقد غرقت سفينتي في ذلـك القبو بأعالـي بروكلين . وعندمـا تهشمت عارضتها الرئيسة، واندفعت نحـو البحر المفتوح ، ادركت اننـي كنت حرا ، وان الموت الذي مررت خلاله .. قد حررني .

ان كانت تلـك الفترة في بروكليـن تمثل « فصل ـ ي ـ في الجحيم » ، فان الفترة الباريسية ، وبخاصة مـن ١٩٣٢ الى ١٩٣٤ ، كانت فترة « اشراقات » ي .

عندمـا وقعت على عمل رامبو ، في ذلك الحيـن ، كنت اكتب بـغزارة ، واندفاع ، وهياج ، لـذا ابعدتـه جانبـا .

كانت ابداعاتي اكثر اهمية لديّ .

فبمجرد القائي نظرة على كتاباته ، عـرفت مـا ينتظرنـي .

لقد كان الديناميت الصرف .

لكن عليّ اولا ، ان اقذف باصبع ديناميتي الخاص.

لآنذاك ، لم اكـن اعرف شيئا عن حياته ، سـوى النتف التي التقطتها من ثلمـا قبل سنين .

لذا ، كان لزامـا عليّ ان اقرأ سيرته .

وحدث هذا سنة ١٩٤٣ ، اثناء سكناي في بفرلي جلن ، مع جون دولي ، الرسام ..

اذ قرأت للمرة الاولى عن رامبو .

قرأت « فصل في الجحيم » لجان ماري كاريه ، ثم كتاب انيدستاركي .

لقد استحوذ عليّ ، وعقد لساني . وبدا لي انني لم اقرأ ابدا عن حياة ملعونة كحياة رامبو ، نسيت عذاباتي ، التي تفوق عذاباته كثيرا . نسيت الاحباطات والمهانات التي عانيتها ، واعماق اليأس والعجز التي غرقت فيها ، مرة بعد اخرى . وغدوت مثل ثلما ، في تلك الايام .. لا استطيع التحدث الا عن رامبو . وكان على كل من يزورني ان يصغي الى اغنية رامبو .

الآن فقط ، بعد ثماني عشرة سنة من سماعي اسمه للمرة الاولى ، استطيع ان اراه بوضوح ، وان اقرأه قراءة المتبصر . الآن اعلم كم عظيمة كانت مأثرته ، وكم رهيبة كانت محنه . الآن افهم مغزى حياته وعمله ــ بقدر ما يستطيع احد القول انه يفهم حياة وعمل الآخر . لكن ما اراه بوضوح اشد ، هو كيف نجوت ، بمعجزة ، من معاناة المصير الرديء نفسه .

عانى رامبو ازمته العظمى عندما كان في الثامنة عشرة ، حينها بلغ حد الجنون ومنذ ذلك الحين غدت حياته صحراء لا تنتهي . اما انا فبلغت الحد بين السادسة والثلاثين او السابعة والثلاثين .. العمر الذي مات فيه رامبو . ومنذ ذلك الحين بدأت حياتي تزدهر . رامبو تحول من الادب الى الحياة ، انا فعلت العكس رامبو هرب من السعالي التي خلقها ، اما انا فقد عانقتها . لقد صحوت من حماقة وضياع الممارسة المجردة للحياة . هكذا توقفت ، ووجهت طاقاتي وجهة الابداع . واندفعت في الكتابة ، بنفس اللهفة والحرارة اللتين وسمتا اندفاعي في الحياة . وربحت الحياة بدل ان اضيعها ، وحدثت المعجزات ، واحدة اثر الاخرى ، وبدل كل حظ عاثر خيرا . اما رامبو ، فبالرغم من اندفاعه في ارض مناخات ومشاهد لا تصدق .. في عالم فانتازيا غريب وبهيّ كقصائده ، الا انه غدا اكثر مرارة وانغلاقا وفراغا واسى .

رامبو أعاد الادب الى الحياة . انا اردت ان اعيد الحياة الى الادب . ولدينا نحن الاثنين تقوى الخاصية الاعترافية ، والانشغالات الاخلاقية والروحية كما ان التلذذ باللغة والموسيقى اكثر من الادب ، صفة مشتركة بيننا . مع رامبو احسست بطبيعة بدائية تعبر عن نفسها بطرق غريبة . وصف كلوديل رامبو بانه « صوفي في حالة متوحشة » ، وهو وصف ليس له مثيل . ان رامبو لا « يقود » الى اي مكان . وكان لديّ هذا الاحساس ذاته ازاء نفسي .

التناظرات لا تنتهي ، وسوف اتناولها ببعض التفصيل ، ذلك لانني في قراءة السير والرسائل رايت وجوه الشبه واضحة الى حد جعلني لا اقاوم تدوين ملحوظات عنها . ولا اظنني فريدا .. في هذا ، بل اعتقد ان في العالم ، الكثير من رامبو وان عددهم يزداد مع الزمن . وارى ان النمط الرامبوي سيحل في المستقبل محل النمط الهاملتي او الفاوستي .

ان الاتجاه سائر نحو انشطار اعمق . والى ان يموت العالم القديم نهائيا ، فان الفرد « الشاذ » سيكون ، اكثر فاكثر ، هو النموذج . ولن يجد الانسان الجديد نفسه الا حين تنتهي الحرب بين الجماعية والفرد . آنذاك سوف نرى النمط **الانساني** بكل امتلائه وبهائه .

***

من اجل ان نعرف « فصل في الجحيم » معرفة كاملة ، هذا الفصل الذي امتد ، لدى رامبو ، ثماني عشرة سنة ، علينا ان نقرأ رسائله . لقد امضى معظم هذا الوقت على الشاطىء الصومالي ، وفي عدن عدة سنوات . وفيما يأتي وصف للجحيم على الارض ، من رسالة الى امه :

« لا تستطيعين ان تتخيلي المكان : فلا شجرة ، حتى لو كانت ذاوية . ولا تربة . ان عدن فوهة بركان خامد مليئة برمل البحر . انك لا ترين الا الحمم والرمل في كل مكان ، هذه التي لا تنبت اضأل نبت . وهي محاطة برمال الصحراء ، وهنا تصد جوانب فوهة بركاننا الخامد ، الهواء . واننا لنشوى كما لو كنا في فرن جيريّ » .

كيف رضي انسان عبقري ، مفعم بالطاقات العظيمة ، ان يسنجن نفسه ، مشنويا ، متلويا ، في غار تعس كهذا ؟

امامنا ، هنا ، رجل لم تكن تكفي لديه الف حياة لاكتشاف عجائب الارض ..

لكننا نراه ، عاما بعد آخر ، مقطوعا في هذا الغار الجهنمي . كيف تفسر الامر ؟ نحن نعلم ، بالطبع ، انه كان يصارع الاغلال ، ويدبر تدابير لا تحصى ، ومشاريع من اجل ان يعتق نفسه ، ليس فقط من عدن ، ولكن من كل عالم الكدح والعرق . ان رامبو ، وهو المغامر ، كان مسكونا بفكرة الانعتاق التي ترجمها بصيغ الامان المالي . في الثامنة والعشرين يكتب الى اهله ان الامر الاكثر اهمية والحاحا لديه ، هو ان يغدو مستقلا ، في اي مكان كان . لكنه حذف ما ينبغي ان يضيفه وهو : وبأي طريقة كانت . كان مزيجا غريبا من الوقاحة والحياء . كانت لديه الجرأة على المغامرة في اراض لم تطأها قدما رجل ابيض ، لكن لم تكن لديه شجاعة مواجهة الحياة بدون دخل ثابت . كان لا يخاف اكلة لحوم البشر ، لكنه يخاف اشقاءه البيض .

مع انه كان يحاول جمع ثروة مريحة ، يستطيع ان يسافر بسببها ، ويطوف العالم ، متمتعا ، مرتاحا ، او ان يستقر في مكان ما حين يجد البقعة المناسبة ، الا انه ظل الشاعر والحالم ، والانسان غير المتكيف مع

الحياة ، الانسان المؤمن بالمعجزات ، الباحث عن الفردوس بشكل او بآخر .

كان يعتقد اولا ان خمسين الف فرنك ستكون كافية لتأمين نفسه طيلة حياته . لكنه ، ما ان كاد يجمع هذا المبلغ حتى قرر بأن مائة الف هي التي تجعله اكثر امانا .

هذه الفرنكات الاربعون الفا ! اي زمن بائس مفزع قضاه ، وهو يحمل خميرته معه ! لقد كانت هذه الفرنكات دماره عمليا . عندما حملوه من « هرر » الى الساحل على محفة - وهي رحلة تمكن مقارنتها برحلة كالفاري - كانت افكاره تدور غالبا حول الذهب في هميانه . وحتى في مستشفى مرسيليا ، حيث بترت ساقه . كان مصابا بخميرته. وان لم يكن الالم هو الذي يبقيه مستيقظا ليالي عديدة ، فانه التفكير بماله الذي يرتديه ، والذي عليه ان يخفيه حتى لا يسرقه احد . كان يريد ايداعه في مصرف ، لكن كيف يستطيع الذهاب الى المصرف ، وهو لا يستطيع المشي ؟ انه يكتب الى بيته حتى يأتي احدهم ويعتني بالكنز الثمين .

ثمة شيء فاجع ومضحك في هذا الامر ، بحيث لا يعرف المرء ماذا يقول او يرى .. اكثر .

لكن ماذا كان اصل جنون الامان هذا ؟

انه الخوف الذي يعرفه كل فنان مبدع : انه غير مرغوب فيه ، ولا يفيد العالم بشيء . كم تحدث رامبو في رسائله عن كونه غير صالح للعودة الى فرنسا واستئناف حياة المواطن العادي . لا تجارة لدي ، لا حرفة .. ولا اصدقاء هناك . هكذا كان يقول . ومثلما يفعل كل الشعراء كان يرى العالم المتمدن غابة، لا يدري كيف يحمي نفسه فيها . ويضيف احيانا انه من المتأخر الآن التفكير بالعودة - انه يتكلم دائما كما لو كان شيخا ! - لقد اعتاد ، تماما ، الحياة الحرة المتوحشة المغامرة ، بحيث لم يعد يستطيع العودة الى ان يسرج. كان اكثر ما يكرهه : الكدح الحلال ، لكنه ، في افريقيا، وقبرص ، والجزيرة العربية ، كان يكدح مثل زنجي، مقترا على نفسه في كل شيء ، حارما اياها حتى من القهوة والتبغ ، مرتديا « الدشداشة » القطنية ذاتها، موفرا كل قرش يربحه ، فلن يشعر بالحرية ، لن يكون سعيدا ، لن ينفض عنه نير الضجر . لقد تحول من اندفاع الشاب الى حذر الشيخ . كان تماما ، الطريد ،والمتمرد، والملعون ، الذي لا يمكن ان ينقذه شيء .

انني اشدد على هذه الناحية في طبعه ، لانها تفسر العديد من التصرفات السيئة المنسوبة اليه . لم يكن شحيحا ، ولا فلاحا في قلبه ، كما يقول بعض كتاب سيرته . لم يكن قاسيا على الآخرين ، كان قاسيا على نفسه . كان ، فعلا ، كريم الطبع . يقول باردي احد مستخدميه القدماء « كان احسانه بذلا طبيعيا غير مدع . وربما كان هذا الاحسان من الامور القليلة التي يفعلها دون ازدراء او استخفاف ».

وثمة فزاعة اخرى . كانت تؤرق ايامه ولياليه : الخدمة العسكرية . فمنذ ان بدا تطوافه . حتى يوم وفاته كان يعذبه الخوف من السلطات العسكرية . ولقد كان ، حتى قبل اشهر من موته ، في مستشفى مارسيليا وهو مبتور الساق ، متضاعف الآلام .. خائفا من ان تكتشف السلطات العسكرية مكانه ، وترسله الى السجن. كان هذا الخوف يرهقه كالجثام . « أيكون السجن ما سأعانيه ؟ ان الموت افضل ! » كان يرجو اخته الا تكتب اليه الا في الضرورة الماسة . وان تكتب عنوانه باسم « رامبو » فقط ، لا آرثر رامبو ، وان تبعث برسائلها من مدينة مجاورة لمدينتها . ان نسيج شخصيته ليبدو امامنا عاريا في هذه الرسائل الخالية تماما من اي قيمة ادبية او فتنة . اننا لنرى فيها جوعه العارم الى التجربة ، وحب استطلاعه الدائم ، ورغباته التي لا تحد ، وايذاءه النفس ، وزهده ، وقناعته ، مخاوفه ، وكوابيسه ، وضيقه ، وتوحده ، واحساسه بالنبذ.ونرى فوق هذا كله انه كان ، مثل كل الافراد المبدعين ، غير قادر على ان يتعلم من التجارب : ليس ثمة الا دورة متكررة من التجارب المتشابهة والعذابات . اننا نراه ضحية توهم ان الحرية يمكن نيلها بوسائل خارجية. نراه يظل المراهق طيلة حياته ، رافضا قبول المعاناة او اعطاءها القيمة ولكي نقدر فداحة اخفاقه في نصف حياته الاخير ، علينا ، فقط ، ان نقارن تطوافه بتطواف كابيزا دي فاكا .

لكن ، دعونا نتركه وسط الصحراء التي خلقها لنفسه . وقصدي ، الاشارة الى تناظرات وقرابات ومراسلات وارجاع معينة . لنبدأ بوالديه : مثل السيدة رامبو ، كانت امي ، امرأة شمالية ، باردة ، نقادة . متكبرة ، غير متسامحة ، وطهرية . اما ابي فكان جنوبيا، من والدين بافاريين ، بينما كان والد رامبو بورجنديا. وكان هناك صراع وخلاف مستمران بين الام والاب ، مع الارجاع المعتادة على الابن . ان الطبع المتمرد ، ذا المراس الصعب الذي لا يمكن ترويضه ، يجد هنا رحمه. ومثل رامبو ، بدأت في وقت مبكر اصرخ : « ليمت الله ! » كان هذا،موت كل شيء يرضاه الوالدان ويقبلانه. ولقد امتد هذا حتى الى اصدقائهما الذين كنت اهينهم امامهما ، حتى حين كنت ولدا . ولم يتوقف العداء حتى وابي على فراش الموت فعلا .. عندما بدأت اعرف كم اشبهه . مثل رامبو ، كرهت مسقط راسي ، وسأظل اكرهه الى مماتي . كان هاجسي المبكر ان افلت من بيتي، والمدينة التي امقت ، والوطن ومواطنيه الذين لا يجمعني بهم جامع . مثله ، ايضا، كنت مبكر النضج، اردد القصائد بلغة اجنبية صغيرا . لقد تعلمت المشي

والكلام قبل الاوان، وقراءة الصحيفة حتى قبل ان اذهب الى روضة الاطفال . كنت دائما اصغر تلميذ في الصف.. وافضل تلميذ ، بل المفضل لدى معلمي ورفاقي . لكن، كنت مثله ايضا ، احتقر الجوائز والهدايا التي تقدم لي ، ولقد طردت من المدرسة ، مرارا ، بسبب سلوك منحرف . وبدا ان رسالتي في المدرسة هي السخرية من المعلمين والمنهج . كانت المدرسة ، بكل ما فيها ، سهلة جدا ، وغبية جدا ، بالنسبة لي . واحسست انني مثل قرد مدرب .

منذ طفولتي المبكرة كنت قارئا نهما . وفي عيد الميلاد كنت اطلب الكتب فقط .. عشرين او ثلاثين كل مرة . والى ان بلغت الخامسة والعشرين ، او ما يقارب ذلك، لم اغادر البيت ابدا بدون ان اتأبط كتابا . كنت اقرأ وانا واقف ، وانا في طريقي الى العمل ، واحفظ مقاطع شعر طويلة من شعرائي المفضلين . واتذكر ان« فاوست » غوته كان من بين هذه الكتب . اما النتيجة النهائية لامتصاص الكتب المستمر هذا ، فكانت الهابي لثورة ابعد، وحث رغبتي الراقدة في السفر والمغامرة ، وجعلي ضد اهل الادب . صرت احتقر كل ما يحيط بي ، مبتعدا، بالتدريج ، عن اصدقائي ، وفارضا على نفسي ذلك الطبع المتوحد المرير الذي لا يمكن ان يدعى صاحبه الا فردا « غريبا » . ومن سن الثامنة عشرة (سنة ازمة رامبو) غدوت ، بالتحديد ، شقيا ، محطما ، بائسا ، يائسا . ولم يكن بالامكان الخلاص من هذه الحال الا بتغيير ظروفي تغييرا كاملا . في الحادية والعشرين أفلت .. لكن الوقت قصير . ومرة اخرى ، مثل رامبو، كانت الهروبات المفتوحة امامي ، ذات نتائج خائبة تماما. وكنت ، دائما ، اعود الى بيتي ، بارادتي ، او بغير ارادتي .. وفي وضع يائس دائما .

كان يبدو ان ليس ثمة مخرج . اشتغلت بمعظم الاعمال الغريبة . وباختصار ، اشتغلت في كل شيء لا يناسبني . ومثل رامبو في مقالع الحجر بقبرص ، عملت بالرفش والمعول ، عامل مياومة ، متنقلا ، أفاقا . بل اشبهت رامبو حتى في هروبي من منزلي . . اذ كنت اقصد ــ مثله ــ ان احيا حياة طليقة ، لا اقرأ فيها كتابا مرة اخرى، معتمدا في معيشتي على يدي ،ان اكون رجل الاجواء المفتوحة ، لا مواطن حاضرة او مدينة . لكن لغتي وافكاري كانت تخونني دائما . كنت تماما ، الاديب، سواء اردت هذا ام لم ارده . ومع انني كنت استطيع تدبير امري مع اي فرد ، كائنا من كان ، وبخاصة الفرد العادي ، غير انني اغدو ، في آخر الامر ، الشخص المشكوك فيه ، وهكذا كانت زياراتي الى المكتبة : اطلب دائما الكتاب المغلوط . ومهما كانت المكتبة كبيرة . فان الكتاب الذي اريده ، لن يكون فيها .. او ان هذا الكتاب يمنع عني .

وبدا لي ، تلك الايام ، ان كل ما اريده في الحياة، او من الحياة . محرّم عليّ . طبيعي انني كنت مذنبا في اكثر التجريمات عنفا . ان لغتي التي كانت نابية ، حتى وانا طفل ــ اتذكر انني جررت الى مركز الشرطة ،في السادسة من عمري ، لاستعمالي لغة سليطة ــ لغتي هذه ، غدت ، اكثر نبوا وسلاطة .

اي رجة احسست بها ، حين قرات ان رامبو ،وهو شاب ، كان يوقع رسائله ب « ذلك التعس عديم القلب ». كانت « عديم القلب » صفة اغرمت بسماعها ملصقة بي. ليست لدي مباديء ، ولا ولاءات ، ولا قواعد سلوك .. مهما كانت ، واستطيع حين يخلو لي الامر ان اكون شديد القسوة مع الصديق والعدو على حد سواء. وعادة ، اجزي الحسنة بالاهانة والتجريح . كنت سافلا ، متغطرسا ، غير متسامح ، شديد التحامل ، عنيدا ، بلا هوادة . وباختصار ، كانت لي شخصية متميزة بانها غير مقبولة ، وصعبة المراس ، عصية على التعامل معها .

وبالرغم من هذا ، كنت محبوبا . وكان يبدو ان الناس شديدو التوق لان يغفروا صفاتي السيئة مقابل البهجة والحماسة اللتين اوفرهما . لكن هذا الامر لم يزدني الا جراة على حريات اخرى . واتعجب ،احيانا، كيف استطيع المضي في هذا الوضع . الناس الذين احب ، ان اهينهم واجرحهم اكثر ، هم الذين يرون انفسهم خيرا مني ، على هذا النحو ، او ذاك . انني اشن على هؤلاء حربا لا ترحم . تحت هذا كله ، كنت مثلما تستطيع القول ، ولدا طيبا .

كان مزاجي الطبيعي انني فرد ، عطوف ، فرح ، مفتوح القلب . وفي فتوتي ، كثيرا ما كنت اوصف ب « ملاك » ، لكن شيطان التمرد استحوذ عليّ في سن مبكرة جدا . وكانت امي هي التي زرعت هذا التمرد فيّ. لقد وجهت ضدها ، وضد كل ما تمثله ، طاقتي المتفجرة . ولم اشعر ازاءها بالحنان ابدا ، الى ان بلغت الخمسين من عمري .

ومع انها لم تكن تقف بوجهي عادة (لان ارادتي كانت الاقوى ، حسب) ، الا انني كنت اشعر دائما بظلها يقطع الطريق عليّ . كان ظلا من عدم الرضا ، صامتا ، منسربا ، مثل سم يزرق ببطء في العروق .

ولقد دهشت حين قرات ان رامبو سمح لامه بقراءة « فصلٌ في الجحيم » . فانا لم احلم ، البتة ، بان أري والديّ ما كتبته ، او حتى ان اناقش موضوع كتابتي معهما . وقد اعتراهما الرعب حين اخبرتهما ، اول مرة، بانني اخترت ان اكون كاتبا .. كما لو اخبرتهما باعتزامي ان اغدو مجرما . لم لا استطيع ان افعل شيئا حصيفا ؟ شيئا يمكنني من تدبير معيشتي ؟ انهما لم يقرآ سطرا مما كتبت . وكانت مزحة دائمة ان يسال

اصدقاؤهما عني ، ويستفسروا عما اعمل . « ماذا يعمل ؟ آه .. انه يكتب .. » . كما لو انهما يقولان انه مخبول .. يصنع فاصولياء من الطين .. طوال النهار .

صوّرت لنفسي ان رامبو كان مدللا في طفولته كفتاة، وفي صباه كـ « غندور » . وهكذا كان الامر معي . وباعتبار ان ابي كان خياطا ، فقد كان طبيعيا ان يهتم والداي بقيافتي . وعندما كبرت ورثت خزانة ملابس والدي الانيقة النفيسة . كنا ذوي مقاس واحد. لكني ، مثل رامبو ، ثانية ، خلال الفترة التي بدات فرديتي تؤكد نفسها بقوة ، اخذت اكبر نفسي ، بصورة مضحكة، مقابلا الاختلافات الداخلية بتلك الخارجية . وكنت، كذلك ، موضع سخرية في الحي الذي اعيش فيه . وآنذاك ، اتذكر ، احساسي بالارتباك ، وعدم الثقة بالنفس ، وبالخجل من التحدث مع الرجال ايا كانوا . « لا اعرف كيف اتحدث ! » هكذا هتف رامبو في باريس عندما كان محاطا بالادباء . لكن من يستطيع التحدث خيرا منه اذا انطلق ؟حتى في افريقيا ، عرف باي طلاوة كان يتكلم احيانا . كم اعرف هذه المعضلة جيدا ! اي ذكريات مؤلمة لي عن التلعثم والتأتأة بحضرة رجال طالما تقت الى التحدث معهم ! لكني ، من ناحية اخرى ، حين اكون منفردا ، استطيع التحدث بالسنة الملائكة. منذ الطفولة كنت اعشق صوت الكلمات ، بسحرها ، وقدرتها الفتانة . غالبا ما الجأ الى تأثيرات صوتية ، دافعا مستمعي الى حافة الهستريا . هذه الميزة ، هي التي اكتشفتها ، صدفة ، عند رامبو ، لحظة نظري الى صفحة من صفحاته . وثبت اثرها عندي كالطلقة .

في بفرلي جلن، آن كنت منغمسا في حياته ،سطرت بالطباشير اشعاره على الحائط ـ في المطبخ ، في غرفة المعيشة ، في المغاسل ، وحتى خارج البيت . ان تلك الاشعار لن تفقد قوتها لديّ ابدا . وكلما مررت بها انتابتني الرعشة نفسها ، والبهجة ذاتها ، وذلك الخوف من فقداني العقل لو توقفت عندها طويلا . كم عدد الكتّاب الذين يفعلون بك هذا ؟ كل كاتب ينتج مقاطع تسكنك ، او اشعارا تتذكرها ، لكنها عند رامبو لا تحصى . انها مبثوثة عبر الصفحات ، مثل جواهر اساقطت من صدر منخوب بالرصاص . هذه الهبة تجعل العلاقة مع رامبو ، لا تنفصم . وهي وحدها التي احسد رامبو عليها . واليوم ، بعد كل ما كتبت ، اجد رغبتي الاعمق في التخلص من الكتب التي الفتها ،وفي ان أقف نفسي على خلق الهراء الخالص ، الفانتازيا الخالصة . لن اكون الشاعر الذي هو رامبو ، لكن ثمة ابعادا خيالية شاسعة ، ما يزال بالامكان بلوغها .

والآن نأتي الى « الفتاة البنفسجية العينين » . نحن لا نكاد نعرف عنها شيئا . نعرف فقط انها كانت تجربته الفاجعة الاولى في الحب . ولست ادري ان كان يعنيها، او يعني ابنة صاحب المصنع . حين استخدم كلمات ـ « مقدسة مثل ٣٦٠٠٠٠٠٠٠ جرو بودلي حديث الولادة » . لكني اعتقد جيدا ان رد فعله ازاء موضوع عاطفته ، كان هكذا . على اي حال ، اعرف انها فتاتي، وان لها ايضا عينين بنفسجيتين . ومن المحتمل اني سأفكر بها ثانية ، مثل رامبو ، على فراش الموت . كل شيء تلوّن بالتجربة الخائبة الاولى . والاغرب في الامر ، كما يجب ان اضيف ، انها لم تكن التي رفضتني .. كنت اشعر ازاءها بخشية ورهبة جعلتاني اهرب منها. واتخيل ان الامر كان هو نفسه لدى رامبو . لديه ،طبعا، ضغط كل شيء ـ حتى الثامنة عشرة ـ في مدة زمنية بالغة القصر الى حد مذهل . ومثلما مر مسرعا بكل عالم الادب ، في سنوات قلية ، مر بالتجربة الاعتيادية مسرعا وفي زمن قصير . كان يكفيه ان يذوق شيئا، حتى يعرف مؤداه ومحتواه . وهكذا كانت حياتي في الحب . بقدر ما يتعلق الامر بالمراة .. قصيرة جدا . ولن نسمع اي اشارة عن الحب ، ثانية ، الا في الحبشة ، عندما اتخذ امراة حبشية ، عشيقة . ويحس المرء كما لو ان الامر لم يكن حبا . وان حدث شيء من هذا . فان حبه كان موجها الى صبيه « جامي »من هرر ، الذي حاول ان يخلف له وصيته . ومن الصعوبة ، بسبب الحياة التي عاشها رامبو ، احتمال انه احب ثانية بملء قلبه .

روي عن فرلين انه قال بان رامبو لم يعط نفسه البتة . سواء لاله او لانسان . اما صدق هذه القولة ، فبامكان اي امريء ان يقدم حكمه الخاص . لكني ارى انه لم يرغب احد في ان يعطي نفسه ، مثلما رغب رامبو . لقد اعطى الله نفسه وهو طفل ، واعطى العالم نفسه وهو رجل . وفي كلتا الحالتين احس بانه قد تعرض للخديعة والخيانة ، فالتف على نفسه . خاصة بعد الكومونة .. لكن اعماقه ظلت سليمة ،غير مستسلمة، غير ممكن بلوغها . وهو يذكرني ، في هذا المجال ، بـ « د.هـ. لورنس » ، الذي ليس لديه الكثير ليقوله حول هذا الموضوع ، اي حول الحفاظ على اعماق الانسان سليمة .

منذ اللحظة التي بدأ فيها يعمل من اجل العيش، بدات متاعبه الحقيقية . وبدت مواهبه كلها ، وهو يملك الكثير ، بدون فائدة . وبالرغم من كل المثبطات كان يشق طريقه « تقدم ، تقدم دائما ! » ان طاقته لا تحد ، وارادته لا تلين ، وجوعه لا يشبع . « دع الشاعر ينفجر بتوتره نحو اشياء لم يسمع بها أحد ولم يسمها احد !» . حين افكر بهذه الفترة ، المتميزة بجهد يكاد يكون مجنونا من اجل فتح مدخل الى العالم ، من اجل موضع قدم فيه ، حين افكر بالاندفاعات المتكررة في هذا الاتجاه او ذاك ، مثل جيش محاصر يحاول الخلاص من القبضة المحكمة عليه

كاللعنة .. حين افكر بهذا كله ارى شبيبتي نفسها، ثانية . ثلاث مرات ، وهو دون العشرين ، بلغ بروكسل وباريس ، مرتين بلغ لندن . ومن شتوتجارت، بعد ان تمكن من لغة المانية كافية ، طوّف مشيا على قدميه، عبر فورتمبرج وسويسرا ، ليبلغ ايطاليا . ومن ميلانو شرع يمشي قاصدا جزر السكيلاديس (جزر يونانية في بحر ايجة ـ المترجم) ، عبر برنديزي (ميناء في اقصى الجنوب الايطالي ـ المترجم) ، ليصاب بضربة شمس ، ويعاد الى مرسيليا عن طريق ليكورن . وغطى بتجواله شبه الجزيرة الاسكندنافية والدانيمارك مع كرنفال متنقل، وابحر من موانيء هامبورج ، وانتويرب ، وروتردام ، ووصل الى جاوة بعد ان انخرط في الجيش الهولندي، ليفرّ منه .

ومرة ، حين مرّ بجزيرة « سانت هيلانة » على ظهر سفينة انجليزية رفضت الرسو هناك ، القى بنفسه في البحر ، لكنه اعيد الى السفينة قبل بلوغه الشاطيء . من فينا اقتاده الشرطة الى الحدود البافارية باعتباره متشردا . ومن هناك اقتيد ، ثانية ، الى حدود اللورين . وفي كل هذه الافلاتات والاندفاعات ، كان مفلسا دائما، ماشيا ابدا .. طاويا عادة . في شتيتافيشيا بلغ الشاطيء مصابا بحمى معدية ناتجة عن التهاب جدران الامعاء بسبب احتكاك اضلاعه بجوفه من جراء المشي المفرط . وفي الحبشة ركوب الجياد المفرط . الافراط في كل شيء. كان يرهق نفسه بصورة لا انسانية . والهدف بعيد دائما .

كم افهم هذا الجنون جيدا ! وحين استعيد حياتي في اميركا ، يبدو لي انني قطعت آلاف وآلاف الاميال على معدة خاوية . باحثا دائما عن قروش قليلة لكسرة خبز ، لعمل ، لمكان استراحة . ابدا ابحث عن وجه ودود ! واحيانا ، حتى وانا جائع ،كنت انطلق الى الطريق، فأوقف سيارة عابرة ، وادع السائق يضعني حيث يشاء، فقط لاغيّر المشهد . اعرف آلاف المطاعم في نيويورك ، ليس من زيارتي لها سيدا ، بل من طول وقوفي خارجها محدقا في الطاعمين جالسين على الموائد داخلها . واستطيع حتى الآن استرواح اماكن وقوف معينة في زوايا الشوارع حيث يقدم « الهوت دوج »، استطيع حتى الآن رؤية الطباخين ذوي الملابس البيض، وراء النوافذ ، وهم يضعون الفطائر المحمصة Waffles والفلبك Flepjacks في المقلاة . احيانا افكر بانني ولدت جائعا . ومع الجوع .. المشي .. التشرد ، البحث، محموما ، تائها ، جيئة وذهابا . ان افلحت شحاذة ما يزيد قليلا على وجبة ضرورية ، ذهبت فورا الى المسرح او السينما . وكل ما اهتم به ، حين تمتليء معدتي ، ان اجد مكانا دافئا انيقا ارتاح فيه وانسى متاعبي ساعة او ساعتين . ولا اوفر شيئا في مثل هذه الظروف، للعناية بامري .. فبمجرد تركي دفء المسرح المشابه لدفء الرحم ، امضي في البرد والمطر ماشيا الى المكان البعيد الذي صادف اني اسكن فيه . من قلب بروكلين الى قلب مانهاتن مشيت مرات لا تحصى ، في مختلف ظروف الطقس ، ومختلف درجات الطوى . وعندما انهك تماما ، واعود غير قادر على ان اخطو خطوة واحدة ، اكون مرغما على الاستدارة ، متتبعا آثار خطاي . انني استطيع ان افهم كيف يدرب الجنود على اداء مسيرات اجبارية بالغة الطول ، وهم جياع . لكن الامر ليس واحدا ، حين تمشي في شوارع مدينتك الاصلية بين وجوه عدوة ، وحين تكون متشردا على الطريق العام في ولايات مجاورة . في مدينتك الاصلية تكون العداوة هي اللامبالاة ، بينما يواجهك في المدن الغريبة عنصر معاد غريزيا . فثمة كلاب متوحشة ، وبنادق صيد ،وشرفاء شرطة ، وحرس من كل نوع ، بانتظارك . وانت لا تستطيع التمدد على الارض الباردة ان كنت غريبا عن تلك الناحية . انت تظل سائرا ، سائرا ، سائرا ، طوال الوقت . وفي ظهرك تحس بفوهة المسدس الباردة ،وهي تطلب منك ان تسير اسرع ، اسرع ، اسرع . انها ، بعد هذا ، بلادك ، التي يحدث فيها هذا كله ، وليست ارضا اجنبية .

قد يكون اليابانيون قساة ، والهون برابرة . لكن اي شياطين هؤلاء الذين يبدون مثلك ، ويتكلمون مثلك، ويلبسون اللبوس ذاته ، ويأكلون المآكل نفسه .. ويطاردونك ككلاب الصيد ؟ اليس هؤلاء الد اعداء يمكن ان يجدهم المرء ؟ قد اجد اعذارا للاخرين ، لكني لا اجد اي عذر لذوي المرء انفسهم . غالبا ما كتب رامبو الى اهله يقول « ليس لي اصدقاء هنا » . وحتى في حزيران ١٨٩١ ، ومن مستشفى مرسيليا،كان يعيد النغمة نفسها. أموت حيث يلقي بي القدر . آمل ان تكون لديّ القوة للعودة الى حيث كنت (الحبشة) ، فلي هناك اصدقاء سنوات عشر ، يشفقون عليّ . لقد وجدت عندهم العمل، وعشت كما اردت . سأعيش دائما هناك ، اما في فرنسا ، وباستثنائك ، فليس لي اصدقاء ولا معارف .. لا احد » .

وثمة هامش تقرأ فيه ما يأتي :

« مع مجد رامبو الادبي ، الذائع في باريس ، فان محبيه المخلصين كثار » . انه يتجاهلهم . اي لعنة ! اجل، أي لعنة ! افكر بعودتي انا الى نيويورك ، وهي عودة اجبارية ايضا ، بعد سنوات عشر في الخارج . لقد غادرت اميركا ، وليس معي الا عشرة دولارات استدنتها في اللحظة الاخيرة قبل ان استقلّ السفينة ، ثم عدت بلا قرش ، مستدينا اجرة السائق من موظف الفندق الذي ظن حين رأى حقائبي واغراضي ان لديّ ما ادفع به قائمة الفندق .

ـ التتمة على الصفحة ٥٠ ـ

الاقحوان

الياس لحود

للمصابيح هذي الوجوه التي تشهر الماء
للشجر الشتائي زهو الشرارات
.. للصحو أجنحة اليقظة المرهفه

— ١ —

واذ يجمع العاشق الدفء تحت الجناحين
أو يتلمس عاشقة أزهرت بين أثوابه
ثم ضيّعها كالذي يبحث الليل عن فرحة في الجسد..
واذ يوقظ الراحل الراحلين
على مهل يستريح بهم فوق بحر من الومض
يا سيدي ..
بابك الآن ...
لا باب يوصدك الآن
فافتح ذراعيك للهبّة السندسية
اني أقاسمك العاشقات /
الكؤوس اللواتي ارتشفن الليالي /
الزهور اللواتي اختصرن المواعيد
والقبل الدائرية

يا سيدي
سيد الكائنات التي تسكن البرد
والضلع والساطع المتلاشي ...

للمطلات هذي الرؤى اللولبية وارتعاشاتها
والنساء اللواتي تهامسن بعد العشية
بنشرن أثواب ريح التويجات
فاسمع صهيلك في غرف الغيم
وأسمع لهاثك في المد والجزر

يا سيدا في التراب ويا سيدا في المسافات
— خذ معولا واقصف الشمس
— لا تتوكا على نفسك ...

للدم البكر همهمة في الطواحين

كل عشب العذارى يواريك في رعشة العشب
ما شاهق قبلك اليوم
ما ساطع بعدك اليوم

فانشر انامك الهوج في العاشقات
وانشر الآن في العاشقين ...

— ٢ —

زوجتي — قال — اضرمها كلما راقني سفر الفجر
تسألني : كيف تصحو العصافير
أسألها : كيف أوقظها
هل أمد يدي نحو يقظتها مثل همس اللقاح

مثل وشوشة العري توقظني :
... « نجمة الصبح عارية في الهواء »
وترسمني زوجتي رجلا اخضر في اطار من الشوك
... ترسمني خوف أن أبتعد

للرياحين هذي الثياب المنيرة
للسفح مرتجفا تزفر الاقحوانات ..
وكل الشذا عاريا العذارى

بيروت

على مشارف الغياب

جودت فخر الدين

— ١ —

... وفي أواخر النهار ، أشهد انطفاءتي
وانضوي في هداة هي السقوط
تحتمي الاضغاث في الظلام
يزهر الردى ،
جميلة ، حين تضيء ، الهاويه

— ٢ —

وكنت قد حلمت أول النهار بالفتوحات
توهمت بلادا ، لا تزال بانتظاري
اجمل البلاد ما يغيب في الضباب
وأعذب الفتوحات هو الغياب
يغري بي النزوح ،
من أين لمثلي أن يذوب في غيابة السفر ؟

— ٣ —

وكلما تلمست يداي وهما في الظلام
أخفق الظلام .
وكلما آنست خفقا في السكون
عربد السكون .
كأنما شجوني جذوة تفافل الليل ولا تنام
تلألئي ايتها الشجون
ايتها الظلال ماذا تحجبين ؟
تكشفي ،
فينضوي الفضاء في فضائي الحزين
لو انني اذوب في هبائك الثقيل
آه لو أرود عالما خلفك
لا يلوح الا عابرا في رعشة الظنون
لو انني اغيب في غياهب الضياء
أوثق الذرى ، واعقل المسافات
لو انني أموت كلما استفاقت الذكرى
واذ تموت أستفيق
أنطوي على حقول رحبة
تخضر ما أينع طقس للرؤى في خاطري
أود لو تحفزت كوامني
أود لو تنهدت ذبالتي العطشى
لماذا لا يلوح لي قراري العميق ؟

— ٤ —

باشرت أمس امرأة
فأينعت في السر زهرتان
أورق الشذا ما بيننا
لو ان شيئا قد غفا في حينه
ما أسرع البارق في غروبه !
أكابد الافول
كيف ألجم العمر ؟
ألا تظللني سحابة بيضاء ؟
هل يجمح سري الدفين فجأة
باشرت أمس امرأة
فأعشبت يداي
هزتا غصونها ، فانكشفت مجاهل الندى
تمجد أيها التلاشي
أيها التناثر الجميل كالمفاجآت .

— ٥ —

وكيفما تلعثمت خطاي
أفصح التراب عن تعرج جديد
دندن التيه بشوق هائم في الترهات
كيفما فتحت كوة في حائط الوقت
همى أكثر من ليل
وشبت رغبة للخوض في أقصى دمي
كأنني فراشة تناهض الرياح
تضرب الهباء بالجناح
ثم لا تعود من دوارها اللذيذ
والدوار خفقة التداعي
أو نبوءة الخراب
أرخ ارتعاشك الاول أيها الوطن
يا حجرا يرسب في قرارة الزمن
مطارد أنت كما يطارد الصدى
مطارد في الظن ، في الموت ، وفي الجنون
هل اراك حاسرا ؟
أنهكني اللهاث في الخفاء
من يحادث الخواء غيري ؟
من يرى جثته تدور في الهواء مثلما أرى ؟
اقول : انني أهيم في قفار نفسي
ثم لا أملك أن أمضي ولا أن أستدير
وحشتي منصوبة كالخوف في العراء
شارد دمي في الفلوات كالطريد
يهجع القفر ، ويبقى حائرا
تأوي النواحي والمتاهات ولا يأوي
يظل شاردا
هل تبصرونه وحيدا في العراء ؟

قصة قصيرة

رقصة البهلوان الاخيرة

خيري الذهبي

والتفت خليل اليه . كان يعبّ من الوسكي :

ــ دياب . ستحرق أمعاءك بهذه الطريقة .

التفت دياب اليه من مجلسه بنصف وجهه :

ــ ما الــــــذي يهمّ بعد يا خليل ؟ انهــا محروقة محروقة ..

ــ سنجد حلا ما . لا تكن شديد التشاؤم .

ــ لست شديد التشاؤم يا خليل ، ولكن لم تعد لي رغبة في الاستمرار .

ــ هيه . دع هذا الوسكي مــن يدك ، وحدثنا ، أي شيء يا رجل .

ــ الحديث ؟ صحيح . لم يبق لنا الا الحديث .

ــ نحاول تناسي ما يجــري هناك . (وأشار الى الخارج) .

ــ اننا جزء منه .

ــ كنا ، ولكنا طردنا منذ أمد (قال سليمان) .

ــ انهم أبناؤنا . نحن الذين شحناهم بما يقتتلون من أجله . أليست مقالاتك ، ومحاضراتك ، ولوحاتك ، وطالباتك ؟ (كان يشير باصبعه من واحد الى آخر) .

ــ دياب . هل أثقلك الشراب ؟

ــ كلكم تتمنون هــذا . تقولون : أثقله الشراب ، ولن يتحدث . لن يقول كــل شيء ؛ لن يفضح ، ولكني سأقول . أتسمعون ؟

ــ دياب . قل . هل هناك ما يزعجك ؟ (قـــال سعيـد) .

ــ انت انسان آخر يا سعيد . أتذكر ؟

ــ اذكر ماذا ؟ (قال سعيد مداريا) .

ــ اتذكر ؟ لا . لا أظنك تذكر (قالها يائسا) .

ــ اذكر ماذا يا دياب ؟

ــ حين كنا ساهرين في مقهى الشانزيليزيه .

ــ منذ متى ؟

ــ ألم أقل لك ؟ انك لن تــذكر ... لم أكن قد شربت حينذاك اكثر من كأسين (وأخــذ يتحدث الآن في وتيرة رتيبة كمن يحدث نفسه) وكنت قد سألتني فجــأة عمـــا أراه لترجمة كلمـــة Acculturation فقلت لك ساعتئذ اني أرى انهـــا تعني التمازج الثقافي أو التلاقح الثقافي .

ــ آه . صحيح . الآن أذكر .

ولكن دياب تابع كمن لم يسمع مقاطعة سعيد :

ــ ولكنك اعترضت ، وقلت بأنك ابتكـــرت لها ترجمة جديدة هي المثاقفة .

ــ صحيح . صحيح .

ودار النقاش قليلا حول هذه النقطة ، وكان يمكن أن ينسى كما تنسى كل النقاشات الصغيرة لو لم أدع في سهرة تلك الليلة الى سهرة كـان فيها شاب أقرب الى الصبي فـــي العشرين أو حواليها ، وكان وجهه أبيض بشكل غريب ، واحتفى بي كما احتفى الموجودون، ولكن كان في عينيه ، وفي شفتيه أسئلة كثيرة .

رفع الكأس الى شفتيه ليشرب ، ولكنه كأنما غيّر رأيه حينما اقترب الشراب من شفتيه فأعاده .

سأله واحد من الحاضرين : هل عانيت كثيرا ؟

وكأنما باضافة واحد آخر الـى المستمعين وجـد فرصة أخرى للحديث ، فأخــذ يحدّث عن التعذيب ويحدّث . كان فتى صغيرا بعينين سوداوين واسعتين وشعر طويل قليلا . حدّث عن لحيته التي نتفت خصلة خصلة . حدّث عن وسائل وأشكال مــن التعذيب لـم أتوقف عندها رغم توجهه اليّ بالحديث ، ورغم محاولته بهري بوصف تحمله . ولكني فجأة توقفت أمــام شكل غريب . حدّث عن كيس أسود ألبسوه له عند التحقيق.

ــ كيس أسود ؟ (سألته) . وأجــاب : نعم .

وكأنه سعد لاهتمامي ، فأخذ يمعن في التفصيل والشرح :

ـ يدورون بك قليلا حتى تضيع حسّ الاتجاه ، ثم ينفجر فجأة سؤال ما من اليمين ، فتلتفت لتجيب ، ولكن كلمة كذاب تصفعك من اليسار . تلتفت لترد ، فتجد السؤال الثاني ينتظرك من الخلف . تلتفت لتجيب ، ولكن كلمة كذاب تصفعك من اليسار . تلتفت لترد ، فتجد السؤال الثاني ينتظرك من الخلف . تلتفت لتجيب ، فتأتيك الصفعة من الخلف الذي كان أماما ، وتحسّ بالصغار ، بالضياع ، بالاضمحلال . من انت ؟ ما انت ؟ ما يريدون ؟ وكان هذا ما يريدونه فعلا . انك حين تجيب ، فترى انعكاس جوابك على مخاطبك تعرف ان كان قد اقتنع أم لا ، فتقرر الاستمرار في الرواية أو تغيير شكلها ، وتعرف ان كان سيتحول للعنف فتستعد .

لقد تعودنا على التعامل مع حاسة البصر ، ولكنهم يفقدونك اياها ليس عن طريق العصب ، ففيه تحس بأن شيئا خارجيا يمنعها من الاستعمال ، ولكن بهذا الكيس الاسود اللعين ، الظلام الغريب ، ضياع المكان ، اللامكان ، اللاواقع . وتضعف . ولكن شيئا من الداخل يناديك : تكيس أيها الرجل . وضعوك في كيس لاضاعتك . ولم يبق لك الا أن تحارب بنفس السلاح . تكيس كما تفعل الكائنات الاكثر ضآلة في الكون حين تدافع عن كينونتها ضد العدم . وهنا ينهارون . يتحولون الى الضرب المنظم وغير المنظم ، وترتاح . انه تعامل المادة مع المادة ، الجسد مع الجسد . تتوقع الضربة وتنالها . وتحسّ بالتماسك فتقوى ثانية وتقرر الصمود .

حين كان يتحدث أحسست بدوار خفيف . أيعقل هذا ؟ أيمكن ؟ وكان في الحاضرين بعض من كان سجينا سياسيا . فسألتهم ان عرفوا الكيس الاسود ؟ وأجابوا بالنفي .

أصبح الكيس الاسود همي . صار السجناء السياسيون مطلبي . كلما قابلت واحدا منهم انفردت به، وسألته عن الكيس الاسود ، ولكنهم جميعا نفوا معرفته، وادركت الحقيقة التي كنت أخاف منها دائما . نحن الذين علمناهم الكيس الاسود .

ـ كيف ؟ (سأل سعيد مسحورا) .

ـ كان ذلك بعد عودتنا من فلسطين حين اجتمعوا بنا وسألونا . حدثناهم عن كل شيء ، عن التعذيب . عن الضرب ، عن الزنازين الصغيرة تبنى على قدر جسم الانسان فلا تمكنه من الوقوف لانها أقصر من طوله ، ولا تمكنه من الجلوس فذرعها لا يزيد عن نصف متر في نصف متر ، وعن أرضها المفروشة حصى مدببا مثبتا بالاسمنت يجلد الاقدام العارية ويعذبها . تبحث عن نقطة راحة فلا تجدها ، تبحث عن متكأ يرتاح اليه الجسم العاري فلا يجده ، نبحث عن صديق تحاوره ، فلا تجد الا النفس ، وتتذكر الحلم القديم ، الرغبة في العودة الى الرحم . ها هم قد أعادوك اخيرا ، كبيرا ، عاريا ، مشعر الجسم ، مقبوض اليدين ، مجبرا على الانحناء ، وثني الركبتين تماما كما لو كنت في الرحم ، ولكنه الرحم الاسود ، العتم ، العذاب ، الجلد ، الصفع، التحقير .

ـ دياب . خذ سيكارة (قالت سليمة تناوله سيكارة مشتعلة) . اخذها منها . سحب منها نفسا عميقا . أبقاه طويلا في صدره ، ثم قذفه كما لو كان يتمنى أن يقذف صدره معه .

ـ وحدثناهم عن الكيس اللعين الاسود يفصّل على قدّ الرأس بأنشوطة تشد على الرقبة فتعزل كل الحواس خارج العالم ، وليس من صلة الا هذا الصوت الغريب الذي يجرك وراءه ـ يمينا ، شمالا ـ وتمشي يمينا أو شمالا ، ثم يأتيك صوت آخر غريب ـ كديما ـ وتتقدم ليبدأ الاستجواب اليومي اللعين ، ولكن الحيلة التي لجأ الينا الفتى فيما بعد كنت قد اكتشفتها من قبل . كانوا قد جربوا الضرب ، فتكيست مقنعا نفسي اني لست المعني بالضرب ، وجلادو العالم جميعا يعرفون ـ والمحترفون منهم خاصة ـ متى تقرر الضحية ان تتكيس ، متى تقرر الضحية الا تشعر بالالم ، متى تقرر الضحية احتقار هذا المنقض وحشا ، وعند ذلك ينسحب الجلاد على الاغلب لانه يعرف الا فائدة بعد .

وحينما جربوا الكيس الاسود ذعرت في البدء . اصابني الضياع . حاولت ايجاد طريقة للتعامل معهم ،ولم تكن هنالك من طريقة الا التكيس ، رفض الاستجابة ، رفض العالم خارج الكيس .

توقعت الضرب والتعذيب . ولكنهم لجأوا الى الغرفة الرحم . وفيها ـ وهذا الطريف في الامر ـ اتيحت لي الفرصة للتفكير . وتذكرت ما كنت أسمعه عن محاكم التفتيش في اسبانيا ، والتي كان الكهنة المحققون يمارسون فيها تعذيب الاندلسيين المسلمين واليهود، فكانوا يلبسونهم الكيس الاسود الذي بقي في ذاكرة اليهود يحملونه جيلا بعد جيل ، ولا شك ان الذي قدمه لمحاكم التفتيش الحديثة في اسرائيل كان يهوديا أندلسيا .

ـ تسفار ادي ـ قال سليمان .

ـ نعم . تسفار ادي جمله في ذاكرته ، ولكن ليمارسه ضد شركائه في العذاب ، ضد العرب ثم حملته أنت لتنقله الينا معك .

ـ نعم يا سيدي . هذا هو التلاقح الثقافي الجديد.

قالها وهو يطفيء سيكارته في الصحن،ويستند الى الوراء في هدوء .

ران على الجمع صمت غريب أتيحت لهم فيه الفرصة لمراجعة الذات قليلا .
ــ جعت ــ قالت نوال .
ــ كلنا جعنا ــ قال سليمان ــ ولكن ما العمل ؟.
ــ سأبحث عن شيء في المطبخ ، قالت نوال وهي تقوم .

استرخى سليمان الى الوراء بظهره يستسلم للراحة ، لعله يوفر شيئا من الجهد ، من الطاقة .
ــ ألم تجوعوا ؟ قال سعيد .
ــ الجوع ؟ اظن اني منذ ذلك الحين بدات افهم الهنود قليلا .
ــ كيف ؟
ــ بعد اضراب عن الطعام استمر أسبوعا ، وكنا اربعة في زنزانة واحدة . كانوا يأتوننا بالطعام الذي غيروا نوعيته ، وحسنوا طعمه ، وزادوا من كمية التوابل والبهارات فيه بشكل غير معقول . كانوا يعرفون ان الحيوان اذا جاع نشطت حواسه ، وخاصة الشم منها . كان الطعام على مبعدة مترين منا ، ولكن الرائحة كانت تتسلل الى الانف ، فالحلق ، فالصدر، فالنخاع الشوكي. كنت أحس الرائحة تداعب حواسي مداعبة الى الجنس اقرب . تتسلل ، تتحسس ، تداعب ، تدغدغ، تحرك، تثير ، تدفع بالعصارات الهاضمة الى المعدة فتنفتح كالرحم ينتظر القذف ، ولكنه يتأخر فتصاب بالاحباط، فتنقبض ، ثم هبة رائحة اخرى ، ومداعبة ، وتسلل ، ودغدغة ، وانفتاح ، ثم احباط آخر .

وقررت ان العب اللعبة الاخرى، لعبة الوهم . استلقيت على السرير . اغمضت العينين . غطيت الراس بالبطانية ، وبدأت انسج الوهم . أنا الآن طفل صغير في المنزل ، اصعد الدرج . الام في غرفتها العلوية .اتسلل اليها . اريد احتضانها وتقبيلها . انها عودة المسافر. ادخل الغرفة . الام تتحول الى صينية من ورق العنب المحشو . انفض الراس . ابتعد . العن الخيال الفاشل . اقرر استدعاء صورة اخرى ، المراة المعشوقة ، جلسة الى جانب النهر، اغصان الصفصاف المهتزة المتمايلة المرتعشة ، واركز على تفاصيل الوصف لاخلقه ، وارى الصفصاف والنهر والغيمة الصغيرة في آخر الافق ، بل أرى ورقة صفصاف صغيرة تتهادى في هدوء في اتجاه صفحة النهر .

المجلس المستتر بين الصفصاف واشجار الحور على مبعدة قليلا . ضفدع يقفز الى جانب النهر الطيني. العينان الواسعتان السوداوان ، فقاعات ماء صفراء في جانب النهر الراكد . الحبيبة الجميلة مستلقية تنتظر التقبيل والعناق .

انظر اليها . مائدة طويلة انتشر عليها اللحم المشوي والسلطات والمقبلات والحمص والعرق والماء والثلج والنعنع و .... و ، وانفض رأسي . اللعنة . حتى الخيال يهاجمني . امسك باطباق الطعام ، فأرميها في سطل البول . عيون ترمقني في شبق وحقد . انهم المتظاهرون بالنوم الثلاثة .

شرد قليلا . الجوع ؟.. دخلت نوال تحمل في يدها كسرة خبز قضمت منها قضمة نظرت الى الهام وسليمة . نظرتا اليها قليلا ، ثم حولتا نظريهما .
ــ ايحب احد أن يشاركني فيها ؟

كانت بحجم الكف ، ولكنها قطعة خبز ! نظروا اليها قليلا ، وقال سليمان :
ــ ألم تجدي غيرها ؟
ــ غسلتها مرتين ، كانت وراء سلال الخضار
ــ اقتسميها مع سليمة والهام

لم تعترضا ، ولم تردا . كسرت قطعة الخبز الى ثلاث قطع وضعت اثنتين منها أمامهما. صمتتا. لم تمدا يديهما ، وقال نبيل فجاة : الحياة غريبة . من كان يصدق هذا ؟
ــ ماذا ؟
ــ ما نرى ، وما نسمع .

وانتبهوا ثانية الى أصوات الانفجارات تلعلع ، ولم يرغب واحد منهم في الاستفسار ، ولكن نبيل الذي صمت طويلا بدا وكأنه يريد أن يقول كل شيء مرة واحدة فقال :
ــ كانت عيناها اجمل ما فيها ، عينان كبيرتان واسعتان عميقتان سوداوان ، بشرة خمرية السمرة تنضح بالحيوية والفتاءة . كان الشباب جميعهم متيمين بها ، وكانوا قد اسموها عشتار . لماذا ؟ لا ادري . ولكنها قطعا لو وجدت في عصر آخر لسميت عشتار . طويلة ممتلئة قليلا ، ولكنه الامتلاء الذي يغريك بالضم والتجميش ، وايداعها طفلا .

كانت دعوة مستمرة للحياة ، تتقافز فيتناثر شعرها الاسود عقبانا سوداء محومة تحاول الحط فتنشد الى فوق .
الكتفان المستديرتان، الذراعان الصلبتان السمراوان العاريتان تبرزان من ثوبها الجابونيز . رائحة عرق خفيفة تنبعث مسكرة من الآباط . تدور قليلا ، وتحس بانك لا بد ان ترضخ . دعوة مستمرة ويعاسيب كثيرون يدورون في فلكها ــ عشتار . عشتار .

(فصل من رواية تحمل عنوان القصة نفسها)

الحريق الاخير ...

كاظم السماوي

خشوعــا ! ..
هو الفجر .. يشرق فوق الذُرى
لهيب الدم المستبــاح ..
يشق القبور .. التي كتمت سرّها !
فما نوّرتها الشموع
ولا دثرتها الاكاليــل
غير نواحِ الثكالــى ..
وحزن السيوف
تلوذ بأغمادهــا
وغير اصفرار السهوب ..
فلا همهمات الرياح
ولا رعشات المطــر
هو الليل .. موت القناديل ..
بين انطفاء الرمــاد ..
وذل الصخــر
يجرّ انكسار الصباح ..
فلول المساء
العباآت مزمومــة
يحاصرها القتل .. في الطرقات
الحرابُ .. الرصاص
خطى تتزاحــم .. تنأى .. تدور !
وما بين ان تبتدي المسافات ..
تفقد أبعادهــا !
مرة ... مرتيــن
تنتحر الريح
يعلن الحرس الملكــي
سقوط الجذور
وقتــل الغصــون احتضار السنا !
مرة ... مرتيــن
يبترد الجمر
يهمد العشب !
ومن اين ؟ .. يسأل الجواب .. السؤال !
تهــب الرياح ثالثــة .
هو الومض لا ينطفــي
يرسم الحصار .. الدوائر .. مغلقة
مُدنــا .. تشرِع الأكفّ
الرصاص .. الحراب !
هو الحقد .. والسُحب الحمر
وجها لوجه .. هو العنف
يلوي بــه العنف
وكم طوّف المستريبون
وكم أخرست ..
صيحة في العيــون
وكم اطفأوا رياح اللهيب
هو العصر .. ان تبتدي العشية
من قبل ان تنتهي الصباح !
هو العشق .. والوجد .. والحريق الاخير
هو اللحظة التي تكون .. أو لا تكون !

***

لكِ المجـد طهران
أنها البندقيــة الطريق
المدى .. والأكفّ ..
وكم أصحرت لياليكِ
غير رسيس الصدى !
والمصابيح شاحبة ..
يرسم الشارة .. النبوة في مقلته
فارسك الشيــخ
يرتدي قميص الدم ..
السلاح - القضيــة !
يحترق الغابُ !
ايها السيد الوليّ .. سلامــا
هي النار .. في مقلتيك
هي الكلمات الفداء
تزحف .. ترتجّ مسحورة ..
تزهر النار في الجليــد !
توحدت ايهــا الشيخ
والسلاح القضية .. نسرا
وعدت مع الفجر .. والراية النار
والنجوم التي غربت .. أمس !
وغنيت « شيراز » احلامهــا ..
آهِ .. كم ليلة هفت اليكَ
مؤرقــة .. تحمل النذور
فقد مسّها الضرُ
وكم اثخنتها الجراح .. مسهّدة
ايهــا السيد الوليّ !.
ويغدو التساؤل .. والسلاح القضيــة
بين الطريق الى الشمس
والطريق المعاكسِ !
هل قلتهــا مرة ؟!
قبل ان تهبّ الرياح الغريبة
اني انتظرتُــكَ
بين اشتباكِ الجذور .. ومُنحدر السيل
ان الغصون تورق ثانية ..
ولكنه انتظاري ..
يطول انتظاري .. وحدي
وقد يهجعُ السامرون !

بكين



حذار البنيوية !...

مجاهد عبد المنعم مجاهد

البنيوية باعتبارها آخر صيحة في عالم الفلسفة بدأت تطل برأسها في العالم العربي بدراستين جادتين : الاولى هي كتاب « مشكلة البنية » من تأليف أستاذ الفلسفة الراحل الدكتور زكريا ابراهيم . والكتاب الثاني الذي نتناوله بالنقد هو كتاب « نظرية البنائية في النقد الادبي » للدكتور صلاح فضل أستاذ الادب المساعد بكلية البنات .

ومؤلف الكتاب يمتاز بالموضوعية وأمانة العرض وسعة الاطلاع على مؤلفات أعلام هذا المذهب مثل المفكر الروسي جاكولسون والفرنسي بارت أكبر من طبق البنيوية على النقد الادبي ، وليفي شتراوس أعظم المتخصصين في دراسة علم الانسان أو الانثروبولوجيا ، وفرديناند دي سوسور عالم اللغة السويسري . غير أن العرض الموضوعي ومحاولته تقديم هذا المذهب للقارىء العربي لاول مرة أفقداه الحس النقدي . وهو كتاب في النقد الادبي ، كما أفقداه ابراز امكانية أن يستفيد النقد العربي من هذا المذهب أم يكون عامل اعاقة لتقدمه ..

والبنيوية في أساسها نظرة جديدة الى اللغة لمعرفة التكوين الداخلي لها بشكل مطلق بصرف النظر عن خصوصية كل لغة بالبحث عن نظام الرموز داخلها وبالبحث عن مجموعة العناصر الشكلية فيها . ثم اتسع نطاق الدراسة البنيوية ليشمل مجالات علم النفس والانثروبولوجيا وشتى مظاهر الثقافة . وفيلسوف البنيوية يحاول في كل هذه المجالات أن يكتشف النظام الصوري في الظواهر باعادة بناء الواقع وصياغته وفق انموذج وهي تحاول بهذا اكتشاف الشيفرة السرية الكامنة وراء النشاط الانساني باكتشاف البنية أو المرتبة أو الهيكل وتعني به دائما وجهة النظر الثابتة ومن ثم فهي تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصية للشيء .

والنزعة الشكلية الصورية سمة واضحة في كل ما يقوله البنيويون ، وهي محاولة احياء لمذاهب ميتة ماتت سريعا لانها استبعدت الانسان من جهة ولانها استبعدت المنظور التاريخي من جهة أخرى ، ولانها فرضت قوالب فكرية جاهزة على الواقع لتكبيله من جهة ثالثة .. ان البنية محاولة يائسة لتجديد النزعة التحليلية التي تفتت الظاهرة فتفقدها طابعها المركب .. وهي محاولة يائسة لتجديد نزعة أصحاب الوضعية المنطقية التي لا تعترف الا بجزئيات العالم الخارجي في حالة تفكك دون ترابط انساني ودون تنام تطوري نازعة فتيل التاريخ والخبرة البشرية .. وهي محاولة يائسة لميكنة الواقع والانسان وجعل الواقع والانسان ذرات صورية متفرقة على نحو المذهب الذري الذي نادى به

برتراند راسل . والبنيويون في كل هذا ليسوا الا تكنوقراطيين حرفيين في معرفة نماذج الرموز والاشارات داخل الظواهر .. لكنهم ينسون ان هذه الرموز والاشارات ابداعات ذات مدلول انساني وانها ليست مجرد قوالب جوفاء .

ومؤلف الكتاب الدكتور صلاح فضل قام بجهد كبير وعرض أمين اصيل لفكر البنيويين لكنه جهد في لا قضيه .. وفي الوقت نفسه اخل بالبناء المعماري لكتابه برغم انه عن البنيوية .. فقد كتب مقدمة تاريخية طويلة عن البدايات الاولى لهذا المذهب في ٢٢٦ صفحة من عدد صفحات الكتاب البالغ ٣٨٨ صفحة ، وانتظرنا حتى ص ١٣٩ لكي نعثر على أول تعريف وأوضح للبنيوية.

فاذا انتقلنا الى صلب الكتاب فماذا نجد ؟ انه دراسة عن البنائية في النقد الادبي وكنا نتوقع أن يحدد لنا رساله الناقد الآخذ بهذا المذهب وكيفية عمله واختلاف دراساته عن غيره من أصحاب الاتجاهات النقدية الاخرى وتقديم نماذج تفصيلية أجنبية وعربية منقودة على نحو بنيوي ، لكن المؤلف لم يخصص لكل هذا الجانب سوى ١٣ صفحة فقط وانتقل الى الحديث عن لغة الشعر والقصة والاسلوب وكلها مسائل داخلة في علم الجمال . وحتى لو كانت جزءا من مهمة الناقد فان مهمته ستستحيل الى مجرد توصيف للنماذج لا تقييم للعمل الادبي ، مما يخل بالظاهرة الادبية باعتبارها ظاهرة انفعالية جمالية تقييمية . ان النقد البنائي يقتصر على النمذجة ويحول العمل الادبي الى قالب أجوف ، وكل مهمة المبدع أن يحشوه مما يسطح رسالة المبدع . بل ان المؤلف عندما تحدث عن القصة عند البنيويين قال انه يمكن وضع الهياكل الاساسية وتحديد عددها .. لكن ألا يترتب على هذا الغاء الناقد ما دامت الهياكل قدد تحددت مسبقا ؟ ان المؤلف لم يوضح لنا كيف سيعرف البنيويون مسبقا ان ما في أيديهم ابداع أدبي .. ولم يوضح لنا النتائج المترتبة على هذا المذهب في وطننا العربي : تعميق النزعات الشكلية الصورية ابداعا ونقدا أكثر مما هي متعمقة .. بل انه لم يخبرنا كيف سيرتضي الناقد لنفسه حتى لو كان من اتباع البنيوية أن يصبح تلميذا في فصل تحدد له هذه المدرسة جدولا للتحليل يبدأ من الفقرة في الكتاب الى الفصل حتى يشمل الكتاب بأكمله ؟ ان البنيوية تذهب الى ان الادب لا باعث له ، وهي تسفر بهذا عن وجهها الحقيقي بمحاولة يائسة اخيرة لتجديد نظرية الادب للادب . مستغلة التقدم العلمي داخل شقشقة من المصطلحات اللغوية . انها بنية بلا بنائية لانها لا تبني شيئا جديدا للانسان ، الامر الذي يلقي بتساؤل حول العنوان : ألسنا أمام فلسفة بنيوية لا فلسفة بنائية ؟!

مدينة المقطم **مجاهد عبد المنعم مجاهد**

تقريظ للطبيعة

عبد الرحمن طهمازي

الى عبداللطيف اللعبي

« كل شوق يسكن باللقاء لا يعوّل عليه »

محيي الدين بن عربي

* * *

١ ــ في ظلّ الاشجار
أنقذ لي جسداً من نومي
وأثير الاوراق على الاشجار
وأحذّر آمالي من يأسي
يا آمالـي :
اني عندك ان كنت بعيداً عني او قربي
فاذا بالاشجار
تتعانق كي تثري الظلّ وتنشده اغنى الحركات

٢ ــ يا ظلي المسنود عليّ
يا انفاسي المستورة في قلبي
يا ايامي الجوعانة للأحلام وللذكرى
يا جاري لا تقلقــ
اني استند الآن الى الراية اكثر
وهي تقدّمني للايام طواعية أو حتى رغمي
مالك ، قد ترتجف الكفّ ولكن الرايـة تخفق
بعد الرجفـة
اهلك ، فالرايـة تبقى
النخل العالي والعشب الناعـم أو ثوبـا هرما
والصارية الفلاح
او شعر الطفل ، وحنجرة الديك، وتهديدالاصباح

٣ ــ منذ الفجر رأينا الاقمار على العشب ، تركناها
تؤمن بالانظـار
منذالفجر رأينا الابواب المفتوحة توصدها الخطوات
ورأينا ريحا حائرة من اجل الرايه
ورأينا الراية تقصدها الرايات

٤ ــ ها ان النار واشباك النار الخضر ينالون القلب ،
ويضطربون لتلطيف الابدان بروح الحرية ، هيا .
اني تكفيني روحي . كن قبلي او بعدي فالتيـار
يشق ويشتق السابح للساحل « ريد مول »
الاعضـاء
ويمضي ملتاعا بالقوة منفجرا بالفخر ، ويسعى
قبل البهجة في الطرقـات
لا تهدأ يا قلبي من نشدان الحبّ ومـن فضل
الكلمـات

٥ ــ جاءت ريح باردة فتلقاها ولدي بالانفاس الحرّة،
طاف بها الاطراف المهجورة في البدن الخالد ،
والموجة دارت دورتها في سرّة هـذا البحر
رأينا الليل يهرّج في الارض ، وادينـا آنئـذ
للاحـلام جسارتنا ، كـان هـواء وعراً وعبرنا
بسلام ، والدرب سنين الاقدام التعبى
نم فالشاعر اكرمنـا حين رآنا وارانا الدربا .

٦ ــ هذا بيت الاشجار المكتوبة في الارض .
نافذة تهتزّ مع البرق بلا ايذان .
الأشجار تشجعنا دوما .
الاشجـار
تتسلق هذا الأفق
قد ينساها الفلاّح
لكنّ الانهـار
تعرف دربا آخر للجذر
قد يرتعد الفلاح من البرد أو الخوف
لكنّ العدوى
لن تتمكن من هذي الأشجار .

بغـداد

قصة قصيرة

الاوروبي

برهان الخطيب

برق خاطف ، دوي جبار ، و .. سكون ابدي ! امام هـذه اللحظة المنتظرة يتعرف فرنسوا على نفسه ، يتعرى موسيه امامه . وها هو يحيى اخيرا هذا الزمن اللولبي ، حادا كمخرز ، طويلا كسلم ممتد بين الارض والسماء . واذا ما انفجرت الحقيبة فلا بدايـات ولا نهايات .

في « فاماغوستا » جلسا عـلى رصيف الميناء بانتظار السماح للصعود الى البـاخرة ، كلاهما يضع نظارة طبية أمام عينيه ، كلاهما يحمل حقيبة ظهريـة . كلاهما يتوجه الى أرض واحـدة . نظر أحدهما الـى الآخر ، وبدأ فرنسوا الحديث بلغته :

ــ في روما لا تقف لك سيارة على الاطلاق . لـم أوفر ليرة واحدة . وقد قالوا لي هنـاك : في العالم مدينتان لا تقف فيهما السيارات الخاصة لالتقاط أحـد مجانا : روما وتل أبيب ! بالنسبة للاخيرة الامر مفهوم، فالناس فيها يخشون الفدائيين الفلسطينيين كما يبدو. ولكن روما ، باختصار ، لا تعبأ بأحد .

نظر الأخر اليه طويلا، ثم ضحك وقال بالانكليزية :

ــ اسمي موسيه ، أيوحي لك الاسم بشيء ؟ انهم لا يوقفون سياراتهم بسبب الفلسطينيين فقط بل لان ذلك يكلفهم قطرات لا موجب لها من البنزين كما يبدو .

ــ وأنا فرنسوا . ألا تتحدث الفرنسية ؟

ــ كلا ، ولكنني أفهمها .

ــ أقدر انك من هولندة اذن .

اشار موسيه مبتسما الى جيبه والتمعت عينـاه السوداوان ببريق معدني :

ــ أصارحك القول ، وطني هنا .

وابتسم فرنسوا لاول مرة :

ــ ألا تعترف اذن يا ذا الانف المعقـوف بأن لك وطنين ؟!

ــ حدثتني مرة جدتي ان مـن يدفن في أرض الميعاد لا تتفسخ جثته ، فترابها دواء ، وأنهرها حليب وعسل . ولكني لا أصدق هذا كما ترى ..

نقيضا لهذه « الجنة » ــ يحلل فرنسوا ــ ترد على خاطره الآن عمليات الفلسطينيين الفدائية ، ويرى عـلى شاشة ذهنه شريطا ملونا عنها ــ يواصل التحليل ــ كان من الجائز أن ترد على ذهنه صور أخرى غير هذه ، أن يرى نفسه مثلا مرتديا حلة اغريقيـة يرفل فيها بين فيافي تلك الجنة المزعومة . فيتساءل : أتراه يميل اذن من حيث لا يدري الـى معسكر الفلسطينيين ؟ يوجه سؤالا لموسيه :

ــ أتعتقد ان عمليـات الفلسطينيين تشكل خطرا محسوسا يهدد الحياة هناك ؟

يرمقه موسيه بنظرة من تحت حاجبيه السوداوين الكثيفين :

ــ لو كان الامر هكذا ، أكنت تلغي سفرتك ؟

ويرد فرنسوا عليه كما لو انه يحدث نفسه :

ــ ولكن عبور الشارع في أية مـدينة ربما كـان بحد ذاته مخاطرة. كما اني أرغب بتدقيق بعض معلومات أطروحتي عن تاريخ أديان هذه المنطقة .

ــ كان بامكانك أن تفعل هذا في باريس .

ــ فعلا .

وكرر فرنسوا هذه الكلمة في دخيلته أيضا ، وربما كان ذلك للمرة العاشرة ، فكلمـا كان يزداد اقترابـا من محطته العلمية كـان هاجسه باحتمال حدوث شيء خارق ، كانفجار قنبلة مفـاجيء ، او اشتباك باطلاق الرصاص ، يتفـاقم في نفسه أكثر فأكثر . وقد قطع هذا الهاجس الآن الاعلان عن السماح بصعود المسافرين الى الباخرة .

على ظهر الباخرة التقى موسيه بفرنسوا ، سأله :

ــ اما زلت تخشى من العمليات الانتحارية ؟

فكر فرنسوا قبـل الرد عليـه : ها هـو هاجس اليهودي يطفو على سطح وعيه والا الم يجد غير هـذا السؤال ليوجهه الي ؟ وأجاب :

ــ نحن الفرنسيين لا نخشى شيئا سوى زوجاتنا. وانت ؟

البريق المعدني نفسه سطا على عيني موسيه وهو يشير الى جيبه :

ــ نحن لا نخشى على انفسنا شيئا قدر خشيتنا على هذا ..

وكان يمسك جيبه بيده الآن . فرأى فرنسوا في رد موسيه خروجا عن دائرة الصراحة والمزاح هذه المرة . ولكن متى كان فرنسوا يعبأ لاحد ، وما شأنه به ؟.. أم لعله سينفعه هناك كدليل أو لايجاد مكان مناسب للمبيت على الاقل ؟ واصله الحديث :

ـ ما الذي يدفعك اذن لعبور البحر ؟

ـ أريد أن أرى أرض أنهار الحليب والعسل لعلني أستقر فيها .

في بار الباخرة شرب فرنسوا قنينة ماء معدني . وموسيه علبة بيرة ، ترويحا للحر . سجل فرنسوا خلال ذلك في مفكرته ـ وهو يدخن ـ بعض الملاحظات التي استوفاها من محدثه موسيه عن طقوس ملته ، ولكنه وضع أمام بعضها علامات استفهام أو تعجب . الا انه رغم تسليه بشرب الماء المعدني والتدخين والحديث عما يتصل من قريب أو بعيد بموضوع أطروحته كان هاجسه بامكانية وقوع حدث ما غير منتظر لما يزل يضرب صدغيه من الداخل . حتى بدا له انه انما يرحل لا ليحقق كشفا آخر لاطروحته بل ليحقق كشفا جديدا لذاته . من قبل ما كان ليخشى على نفسه شيئا من خوض هذه التجربة . أما وهو يقترب من تلك البؤرة المحتدمة بالصراع فانه ليفكر ربما بالعزوف عن المضي نحوها . ولكن ما فات قد فات . لا ليس جبنا ما يستشعره . الا انه لا يريد أن يلقى مصيرا مجانيا . بل يفضل الآن الاضطجاع على سريره في غرفته ، الى جانب كتبه واسطواناته .

ها هو هاجسه أخيرا ، ولعل مصيره اجمع أيضا ، يتجسد في هذه الحقيبة الآن . امامها ، وفي هذه اللحظة بالذات ، يكشف ذاته بشكل كامل ، يصبح واضحا لديه ، كالبرق الخاطف ، كالدوي الجبار ، اللذين قد يتفتقان عنها هنا هذه اللحظة ، انه على استعداد للتضحية بكل ثروات الدنيا من أجل كتبه ، بالعالم كله من أجل اسطواناته .. وذاته ، فهو لا يرى شيئا حقيقيا غير هذه الذات .. و .. هذه الحقيبة !

بعد التفتيش الدقيق في الميناء وضعا حقيبتيهما الظهريتين في دائرة الحفظ ، فتمشتا هناك مرة أخرى . وخلال وقوفهما أمام شباك الحجز للفنادق أدار فرنسوا عينيه في أرجاء المكان وفي وجوه الناس ، قيل له هناك انه سيلقى مدينة هي امتداد لاوروبا في الشرق ، ولكنه ها هو يتحقق من الامر أخيرا بنفسه ، وابتسم ، يخشى أن يكون رأيه حصيلة انطباع عابر ، فلا هي تحمل شبها لها ولا هي احتفظت بخصوصية وجهها .. وانتبه الى موسيه يشير له أن يتبعه . هل يتبعه ؟ أخذ فرنسوا يتضايق من طريقته في الكلام ، فهو يكشف عن أسنانه كلها أثناء ذلك ، وينفخ خلالها كثيرا . عليهما الآن أن يستقلا باصا عاما سينقلهما الى نزلهما . وكان موسيه ـ لا يدري فرنسوا لماذا ـ يضحك بمناسبة ودونها . وعندما صعدا الى الباص ولمحا هذه الحقيبة ـ منزوية اسفل المقعد المقابل ـ انطفأت ضحكته فظن فرنسوا ان الخوف استولى على صاحبه ، ولكنه لمح في عينيه في الحال ذلك البريق المعدني الخاطف الذي لاح من قبل مرتين فيهما . اذ رآه يشير الى جيبه خلل حديثه عن الوطن والحياة . تقدم موسيه بخفة قط وجلس في المكان الخالي محاذيا الحقيبة . ساحبا فرنسوا الى جواره . فحلت هذه اللحظة ـ الزمن اللولبي ، الحاد كمخرز ، الطويل كسلم ممتد بين الارض والسماء .

ـ هذه الحقيبة لا صاحب لها . اتفهم ما قد يعنيه هذا ؟!

يرد موسيه :

ـ ولكن ، أتظن حقا انها تضم قنبلة ؟!

ـ بالطبع . هذا جائز جدا . الواجب ان تعلن عنها ..

ـ بل مستحيل . انها حقيبة . الا ترى ؟ هذا الاسلوب العنفي أصبح من مخلفات الماضي . لا أحد يلجأ اليه الآن . احقا تجهل هذا ؟

ـ ولماذا المخاطرة ؟ وما الذي تنوي أن نفعل بها اذن ؟!

ـ انني أحب العدل وهذا يقتضي المناصفة . سناخذها وننزل بها بعد موقفين كي لا نثير شبهة و .. فيفتي فيفتي .. ما رأيك ؟

ـ كلا ، يجب الاعلان عنها في الحال . قد تنفجر هذه اللحظة ..

ـ لا تكن غبيا. ان أذنيّ تسمعان همس الشياطين. او كان فيها ما تظن لصدرت تكتكة منها .

يكتشف فرنسوا في هذه اللحظة بقرف ذات صاحبه أيضا . انه نقيضه تماما ، مستعد للتضحية حتى بحياته من اجل كسب متخيل ، فهو لا يرى شيئا حقيقيا آخر غير هذا ، لا يرى مطلقا !..

فهل يتحتم عليه الآن أن يصرخ أمام الملأ معلنا عن الخطر المهدد في هذه الحقيبة ، أم ينتزعها عنوة من هذا الجلف ويقذف بها خارج الباص الذي تحول في عينيه فجأة الى علبة حديدية ؟ لا يعني التردد هذه المرة سوى الهلاك . يستعيد ذهنه ثانية رغما عنه ، وفي جزء من هذه اللحظة ، صورا من ذلك الشريط الملون . ويتوقف الباص اخيرا ..

ينهض فرنسوا دون التفات لاحد ، قرر اختيارا ثالثا ، الاكتفاء بمغادرة الباص .

تواصل العلبة الحديدية سيرها بعد ذلك ، موشكة على الانفجار في كل لحظة !

موسكو

غرائز

فوزي السعد

١ ـ ضفدعة ...

أخذت بقعة يابسه
جانب النهر
وانتفخت ملء خيشومها
ولوت ساقها للوراء قليلا
.... ونطت
فمرّ الهواء ثقيلا
ومرّ الزمـان الثقيلُ
الجفاف ...
تغيّرت الصورة البائسهُ
فاذا الجرف يزهر بالحشرات
واذا النهرُ يأكل
يأكلُ
في التربة اليابسه

٢ ـ أفعى ...

سحبت ذيلها المستدقّ
ودارت عليه كما الحلزون
وثم استطالت عمودية الراس
حبل بأنشوطة يتحرّك بين الحشائش
يسبح في الماء.. يصعد أعلى الشجر
يستثير .. ويغري العصافير
حبلٌ .. اذا جاع
تهوي الفرائس
من كل ناحية
فيشدّ الرقاب
يشقّ الثقوب
ويخفي الأثرْ .

٣ ـ شرنقة ...

فتحتْ عينها
وجدت نفسهـا
تتعلّق في ورقهْ
تتأرجـحُ ...
يا للوقاحة .. عارية انت
تحت عيـون العصافير
تخجلُ
تسحب خيطاً
تدور مغازلها الناعمات
وخيطاً
فخيطاً
تكون السجون
وتكتمل الشرنقهْ .

٤ ـ ملكة ...

تخرج من غرفتهـا
تشحذُ شيئاً في فمها ... وتطير
تطير ذكـور النحل
وراء الملكهْ
من يلحقهـا ؟
من يوقفها ؟
من .. .. ؟
لكن الملكه
هازئة ... ضاحكة
تعرف من فاز بها
من قدّس ابرتها
وتلقى البركهْ

٥ ـ زهـرة ...

صحت الآن من نومها
نظفت وجهها .. مشطت شعرها
واستدارت الى جهة الشرق
وانتظرتْ
مرّ وقتٌ من المطر المتزايد
والثلج . والانتظار .
ومرّ نهارْ
وهي مصلوبة جهة الشرق
ـ هل غيّروا موقع الارض ؟
قالت بخوف
بكت .. وادارت
وجهها المشرقيّ ،
ولكنّه ما استدار .

٦ ـ نملـة ...

صعدتْ فوقهـا
هبطت تحتهـا
ـ كيف ادخلك الحفرة الآن ؟
... وانزلقت حبّة القمح للنهر ،
ثانيـة ،
سحبتها الى الحفرة
النملة المنهكهْ
فاذا الارض مبتلة ،
والجوانب مظلمة ،
واذا النملة الآن
تدخل في ... سمكهْ .

٧ ـ قطـة ...

تأخذ وضع المدفع في جلستها
وتصوّب عينيها الجائعتين
على قطعة لحم فوق الرفّ ..
وتحلـم :
بالسفن المحشوّة
بالاسماك - الاطيار
الفئران
لكنْ فراصنة البحر ،
قراصنة البيت
يحيطون بكل مكان
تغضبُ .. تسحب مخلبها
ويثور المدفـع .
حين صحتْ :
لم تجد القطعة فوق الرف
وجدتْ مكنسة
تهبط فوق الراس
وثمة قرصان .

٨ ـ بلبـل ..

وضعوه لوحده في قفص
وابتهجوا لصفيره كل صباح
ومساء
صوت عذب ينهمر الآن
... بكاء
كان يكلم انثاه بهمس العشق
وغمزه ،
والآن فقد عرفوا
كيف الوحدة تنحتُ
حنجرة العاشـق
واللوعـة تطلق
احلى الأصـداء .

البصرة ـ العراق

قراءات في نماذج القصة السورية النسائية

الادلبي - خوري - بريك

وليد اخلاصي

في الادب النسوي كما في أدب الرجال ، قامت القصة السورية بالدخول في عالم الحياة الاجتماعية بجراة تحولت بعد ذلك الى خبرة . واذا كنا نجد في نماذج الكاتبات علامات تدل على الذاتية والانطلاق احيانا في عوالم الفردية بجراة العاطفة فان مثل هذه النماذج نجدها عند الكتاب انفسهم . ولم تنفصل في اي حال هموم الفرد عن الهموم الاجتماعية التي تشعبت فباتت سمة اساسية من سمات فن القصة السورية الحديثة .

اسماء عديدة ساهمت في بناء الصرح القصصي السوري ، ومنذ الاربعينيات وحتى يومنا هذا ، دخلت عالم القصة اسماء وخرجت اسماء ، الا ان هذه القراءات ستتناول نماذج من أعمال القاصات العشر التالية اسماؤهم :

وداد سكاكيني ـ الفة الادلبي ـ سلمى الحفار الكزبري ـ كوليت خوري ـ قمر كيلاني ـ غادة السمان ـ نادية خوست ـ ملاحة الخاني ـ ضياء قصبجي ـ سميرة بريك . وسيكون منهج الدراسة بعيدا عن التقويم النقدي ؛ قريبا من القاء الضوء على أبرز أعمال الكاتبات، مما يشكل في نهاية المطاف صورة للحياة الفردية والجماعية . ان عملا كهذا قد يؤدي الى اعادة القراءة في النموذج المختار ؛ الا انه في غايته قد يؤدي الى استطلاع الحياة الفكرية والاجتماعية السائدة في عصرنا هذا .

الفة الادلبي في قصة « المنوليا في دمشق »

يبدو ان الكاتبة السيدة الفة الادلبي تحاول ان تتكيء على الادب لتحقيق افكار ومثل اجتماعية وخلقية ووطنية آمنت بها او انها نبعت من حياتها الخاصة او العامة . الفة الادلبي ، لا يعنيها خلق وحدة فنية او اضافة تكنيكية من خلال القصص التي تكتبها ،بقدر ما تهدف الى الامساك بالقضية التي تسعى الى تصويرها بواقعية يلمسها القارىء او صاحب الاختصاص على حد سواء . ورغم كل ذلك ، فقد استطاعت أن تحقق في كتاباتها تماسكا فنيا بدا واضحا في معظم قصصها وحكاياها التي صنعتها خلال فترة تزيد عن الثلاثين عاما ، شأنها في ذلك شأن الراوية يجتمع من حولها الاخرون فتقرر آنذاك ان تمتعهم بحكاية تصل الى هدف تعليمي او تنبش حقيقة تاريخية او اجتماعية تسعى الى التواصل مع الحاضر . وفي معظم أعمال الكاتبة الفة الادلبي سنجد تمسكا بالبيئة المحلية أو بالرؤية المحلية للاحداث والشخصيات التي تختارها الكاتبة لاعمالها الادبية والتي طالما تأرجحت ما بين القصة والحكاية والرواية (بمعنى كان ما كان ..).

في « المنوليا في دمشق » التي لم تشر الكاتبة الى جنسها الادبي ، سنجد ان هذا العمل هو اقرب ما يكون الى القصة ـ الحكاية ، ولولا ان الاحداث المروية قد جاءت على لسان الكاتبة كحدث واقعي ، لكانت اقرب ما تكون الى شروع في كتابة عمل روائي طويل، فهي تحمل من زخم الاحداث وازدحام الوقائع ما يؤهلها لان تصبح سجلا فنيا حافلا .

« المنوليا في دمشق » من كتاب (المنوليا في دمشق واحاديث اخرى ، مطابع ابن زيدون ، دمشق ، ١٩٦٤، الصفحة ٩ ـ ٤٣) هي قصة امرأة وسجل لمرحلة وتأريخ لحب عجيب ،وهي قبل كل ذلك حكاية مشوقة تثير في النفس مشاعر فياضة لها علاقة بالحنين الى تاريخ انسان يستحق بطولة عمل فني ، وسنجد ان الفة الادلبي منذ البداية تعمد الى لعبتين فنيتين ماهرتين تضعان هذه القصة ـ الحكاية في اطار مقنع :

اولا ـ الحياد في السرد ، مما يشكل القناعة لدى القارىء بان ما يجري من احداث هو الحقيقة الكاملة التي لم تتدخل الكاتبة في اختراعها او تعديها . تبتديء القصة بـ (سيداتي سادتي : لا شك ان هذا العنوان قد اتاكم غريبا بعض الشيء) ثم يبرق التشويق فتقول (ولكن

الاغرب منه كما سترون هو ان علاقته ضئيلة جدا بالقصة التي سأرويها لكم الان) . ثم يأخذ الحياد شكل التوثيق في قولها (يتناول حديثي اليوم سيرة امرأة من الغرب، عاشت في بلادنا واحبتها ، وانسجمت مع عاداتنا وتقاليدنا ومارستها جميعا ، وكان ذلك منذ زمن ليس بالبعيد جدا) .

ثانيا ـ التركيب المنطقي ، مما يجعل علاقة الكاتبة بالحكاية امرا مقبولا بل ويستحق البحث والتنويه به (كنت في فجر صباي مولعة بزهرة المنوليا ، وكانت هذه الزهرة نادرة الوجود في مدينة دمشق . وكنت اتلقى في كل موسم من مواسم تفتحها بضع زهرات يانعات تهديها الي نسيبة لي ، في حديقة دارها شجرة منوليا ضخمة عتيدة ، وعندما تستبطىء الرواية تلك الزهرات ذات موسم تقترح على اهلها ان يقوموا بزيارة لنسيبتها ، فتكون الزيارة الى الدار التي ستكون مسرحا رئيسا لاحداث القصة (كانت الدار التي قصدناها في حي مسجد الاقصاب دارا قديمة قد اتى الخراب على بعض جوانبها ، وبالرغم عن ذلك ما تزال محتفظة بشيء من عزها القديم) . وتسأل الراوية نسيبتها (عن الدار ومن بناها ؟ وعن شجرة المنوليا ومن غرسها في هذه الحديقة ؟ وعن القاعة الرائعة المثمنة الاضلاع ومن احكم هندستها ؟) فتكون الاجابة التي ستصبح مفتاحا للدخول في صلب الاحداث (جدها كان قد اشترى هذه الدار من ورثة امرأة اجنبية تلقب بالسنيورة) .

اذن ، فنحن امام سيرة شبه شخصية لامرأة (رائعة الجمال ، عميقة الثقافة ، ذات شخصية قوية جذابة . كما كانت مغامرة فذة) ، المرأة او السنيورة هي : جين دكبي . فمن هي هذه السيدة العجائبية التي يندر ان نرى مثلها في حياتنا الحاضرة ؟

انها قصة امرأة اخذت اسماء عديدة ، وسنجد انها ايضا تحمل اكثر من شخصية واحدة : فمن هي جين دكبي ؟

هي اولا (الليدي النبرة) زوجة وزير العدل في العهد الفيكتوري (والذي اصبح فيما بعد ، حاكم الهند) . وهي كذلك (البارونة فينجين) زوجة البافاري الجميل البارون فينجين . وهي بعد ذلك (الكونتيسة نيوتوكي) زوجة الامير اليوناني الكونت نيوتوكي . وهي خليلة الملك لودفيك الاول ملك بافاريا .وهي صاحبة ندوة ادبية شهيرة في باريز ، ومن اصدقائها ورواد ندوتها شخصيات لامعة كفكتور هوجو والفرد دوموسه وجورج صاند وشوبان وغوتيه واخيرا بلزاك (اكثر من صداقة واعجاب) ، وهي كذلك في نهاية المطاف (حرمة الشيخ عبدالمتجول المسراب) . فمن هو ذلك الشيخ الذي تفوق على الملوك والامراء والوزراء في اكتساب قلب امرأة نادرة كجين دكبي التي تملك قلبها الى الابد ؟ . انه كما تصفه الكاتبة (الرجل الوحيد الذي احبته حبا امينا صادقا من بين كل من عرفتهم من الرجال ، واخلصت له الاخلاص كله مدة ثلاثين عاما) .

جين دكبي الغربية تقترن بعبد المتجول المسراب الشرقي ، فهل هدفت الكاتبة الى تصوير العلاقات القائمة بين حضارتين متباينتين ؟ ان مجريات الحكاية تشير الى لقاء حقيقي بين حضارتين (فقد استطاع ذلك الرجل العربي الاصيل ، البدوي الصحراوي ان يروض تلك المرأة الشموس ، ويجعل منها زوجة مطيعة وفية كأحسن ما تكون الزوجة الشرقية في ذلك العصر طاعة واستكانة) . فهل تعتبر هذه الحكاية انموذجا عن لقاء الحضارات وتفاعلها وانتصار نقاء واحدة على تعقيدات الاخرى ، ام انها انموذج فردي لا يمثل سوى نفسه ؟ ان الكاتبة توضح هذه النقطة بما يلي (ونشأت جين في عصر بدأ فيه الانكليز يخرجون عن عزلتهم ، ويتطلعون الى خارج جزيرتهم ، لا سيما الى الشرق ، فكان الحديث عن المشرق ، وعن جوه الصافي ، ومآذنه السامقة ـ . . لا سيما بعد ان ظهرت اشعار بايرون ولامارتين عن الشرق وغزت كل بيت مثقف في انكلترا . كما ظهرت ايضا لوحات دولاكروا عن الشرق ، واحتلت مكانتها اللائقة بها ، واصبحت شخصية الامير عبدالقادر الجزائري الجذابة ، بلحيته السوداء الداكنة ، والبسته الشرقية المهيبة ، وبطولته الرائعة ، حديث الصالونات الراقية في اوروبا ، تعطي نموذجا رومانطيقيا عن رجال الشرق) . فهل وقعت بطلة هذه القصة في دوامة ذلك الاعجاب الغربي بالشرق ام انها استجابت الى توق روحها المعذبة والمتقلبة الى حياة جديدة فيها من البراءة قدر ما فيها من حب عظيم واسع كالصحراء ؟. هذا ما توضحه القصة في سياق الحدث التاريخي (تبدأ حياة جين دكبي في نورفوك في انكلترا ، وتنتهي في حي مسجد الاقصاب في دمشق ، وكانت تنتمي الى اسرة اشتهر افرادها بحب المغامرات) ، وكانت جين تقول (ان روح قريبها الشاعر قد تقمصت بها ، واورثتها حب البلاد السورية).

اية رحلة طويلة، شائقة ، شائكة قامت بها هذه المرأة ! فمن عائلة بحرية الى عائلة صحراوية ، تلك كانت البداية والنهاية . خمسة واربعون عاما استغرقت الرحلة من لحظة المجيء الى الحياة وحتى لحظة التعلق برجل الصحراء ، ويبدو ان بلزاك استوحى من شخصيتها قصة « زهرة الوادي » فكانت انابيلا هي جين دكبي (وكأن بلزاك ببصيرته النفاذة استطاع ان ينفذ الى صميم هذه المرأة الغربية فيصورها على حقيقتها . وقد تنبأ لها بمصير تحقق بعد عشرين سنة . كان يلقبها بعصفورة الصحراء ـ ... وكثيرا ما كان يقول لها : كأنك يا صديقتي تنتمين الى الشرق) .

مؤامرات القصور ، وحقد النساء على جين دكبي، والحياة المعقدة المغلفة بالكذب . كلها دفعت المرأة الى الهرب ، أو انها ردتها الى الاصل (وحزمت امتعتها وجاءت الى سورية) و(كانت جين اذاك في اوج نضجها ذات ثقافة عميقة جدا ـ ... كان البريد يحمل اليها اخر النتاج الفكري ، والادبي ، والفني الذي يصدر عن اوروبا جميعها ، فتنكب على مطالعته بنهم عجيب ، وتتابع تطوره ، وتتفهم وقائعه . وكانت تجيد ثماني لغات قراءة وكتابة اضافت اليها فيما بعد اللغة العربية) .وكانت تعزف على البيانو وهوايتها المفضلة النحت (وتعتبر جين أول من نقب عن الآثار اليونانية تنقيبا فنيا علميا ، قبل ان يكتشفها عالم الماني) و (عندما وصلت هذه المرأة الغريبة الاطوار الى سورية كانت في حالة من اليأس لم يسبق لها ان عانتها من قبل . وراحت تعترف لنفسها بان الحياة التي عاشتها كانت حياة فاشلة على الرغم من بهرجتها وكثرة احداثها) و (تسوق لها المصادفة ـ عبد المتجول المسراب ـ الذي ارتبط مصيره بمصيرها فيما بعد ثلاثين عاما كاملة) .

اصبح الان عبدالمتجول المسراب دليلا لجين دكبي، فمن هو هذا الرجل الذي سحر لب المرأةالتي عرفت اشهر الرجال واحبها رجال كانوا في اسمى مراكز القوةوالجاه؟ يقول الامير عبدالقادر الجزائري (ان انقى لغة عربية سمعتها في حياتي ، كانت لغة عبدالمتجول المسراب) ، وتكتب عنه زوجة القنصل الانكليزي في سورية (كان عبدالمتجول ذا شخصية قوية جذابة ، كما كان يفرض احترامه على كل مجتمع مهما كان لونه ، وقد اعجب به جميع الاجانب الذين تعرفوا عليه ووجدوا عذرا لزوجته جين على حبه وتقديره) . وعبدالمتجول (هو الولد الثاني من تسعة اولاد لشيخ قبيلة المسراب التي هي فرع من قبيلة العنزة التي كانت تخيم دائما حول تدمر) وقد اعده والده ليكون دليلا للسياح وعلماء الآثار (ويرسل شيخ المساربة ابنه عبد المتجول ليقيم في المدن ويدرس اللغة الفرنسية ، والتركية ، وتاريخ سورية مفصلا وبخاصة تاريخ الآثار) وكان (جميل الطلعة، ذكي الفؤاد ، سريع البديهة ، حاضر النكتة ، يتصف بكل ما يتصف به العربي من كرم ، ونبل ، وشجاعة ، وفصاحة) .

أهو الخلاص لروحها المعذبة وجدته في شخص المسراب ، ام انه مجرد لقاء طبيعي بين رجل وامرأة ؟ المرأة وجدت في الرجل مثلها الاعلى ، فارتمت عند اقدام تاريخه وسلوكه وجغرافيته التي يحياها في الصحراء (فتشعر جين انها تعيش في اسطورة ، او انها في غير الدنيا التي الفتها ، وكم تتمنى ان تظل في هذا الجو الساحر مدى عمرها . انها الآن في صميم الشرق حقا) . ويهاجم ركب جين في البداية بعض القبائل البدوية . فيدافع عبدالمتجول عن المرأة ببطولة خارقة منتصرا على الغزاة رغم قلة عدد رجاله (وشعرت ان هذا العربي الاسمر يجب أن يكون لها الملاذ الاخير . لا شك انه نمط فريد بين الرجال الذين عرفتهم ، وفيه وجدت جميع الصفات التي ترغبها في الرجل، والتي كانت تتحرى عنها ، ودائما كانت تبوء بالفشل) . اما هو فقد عرف فيها امرأة لم يعرف لها مثيلا من قبل (عجبا لهذه المرأة الفريدة ! مرة تذوب رقة وحنانا ،ومرة تبز الرجال جرأة واقداما ، فارسة لا يشق لها غبار ـ ... ما أروعها زوجة لبدوي يسكن الصحراء) .

كتبت جين في مذكراتها اذ يختلس منها القبلة الاولى (لولا مرآتي ، ولولا ذاكرتي لحسبتني في الخامسة عشرة من عمري) . وتشترط عليه ان يطلق زوجتيه فيرضى عبدالمتجول على ان تقوم جين بكل ما تقوم به البدوية نحو زوجها من خدمة وطاعة . ويفي كل بعهده . ويبدأ حبهما العظيم الذي ملك من السرية قدر ما ملك من الوضوح . شأن الصحراء نفسها . ويخلق الحب من جين امرأة جديدة (تحلب النوق . وتوقد النار. وتكنس بيت الشعر ، وتغسل رجلي سيدها العربي . وتزيد على نساء البدو بان تتمنطق سلاحها . وتركب جوادها وتخرج مع رجال القبيلة لغزو القبائل المجاورة ـ ... وأحبها أفراد القبيلة حبا صادقا . وأطلقوا عليها لقب ـ ام اللبن ـ لان بشرتها كانت ناصعة البياض كاللبن تماما) .

حب استمر حتى أيام الشيخوخة (وبعد مضي خمس عشرة سنة على مقامها في الصحراء استطاعت ان تقنع زوجها عبدالمتجول ليسمح لها ببناء دار في دمشق) وتكون هي الدار التي حدثتنا عنها الراوية في مطلع الحكاية . وباتت الدار من اشهر البيوت في دمشق (وعندما نشبت الفتنة بين المسلمين والمسيحيين عام ١٨٦٠ جاءت قبيلة المسراب وعسكرت في حي مسجد الاقصاب حول دار جين لتحمي ام اللبن من كل سوء . وكانت دارها ، ودار الامير عبدالقادر الجزائري ملاذ الخائفين .) .

وكانت العلاقة بين الزوجين مثلا يدل على نضج نفسي واجتماعي ، فمثلا كانت جين في ذلك العصر تكثر من زيارة الكنائس ورجال الدين ، اما عبدالمتجول فكان يقول (وما لي انا . ان شريعتنا الاسلامية تبيح للزوجة حق ممارسة شعائرها الدينية كما يحلو لها) . واذ تعطي جين من مالها للكنائس والاديرة والفقراء والمساكين ، يقول عبدالمتجول (مالي انا وشؤونك الخاصة. أنت حرة بما تملكين ، ولك الحق أن تصرفيه على أي وجه شئت ، ان شريعتنا الاسلامية تبيح للمرأة حق التصرف بمالها كما تشاء وتحب) . واذ يداهم الفقر قبيلة

السراب (حتى اضطر بعض رجالها ان يبيعوا سلاحهم ليشتروا بثمنه مؤونة الشتاء) يأبى عبد المتجول أن تقوم زوجته جين بالمساعدة (وبعد جهد رضي عبدالمتجول ان تشتري زوجه السلاح فقط وتهديه الى الذين باعوا سلاحهم) . وكانت جين ابدا تقوم بالمقارنة بين نبل البدوي (وبين خساسة ازواجها السابقين الذين كانوا لا يتورعون ابدا عن الاستيلاء على اموالها) .

وتأتي النهاية .. في العام ١٨٨١ ينتشر وباء الكوليرا في دمشق فيأبى عبدالمتجول الفرار (واضطرت جين ان تبقى الى جانبه فاصيبت بالوباء الفتاك وتوفيت عن اربع وسبعين سنة ، ودفنت في المقبرة البروتستانتية في دمشق) . ويقف عبدالمتجول مع حصان زوجته المفضل (ينتظران عند القبر ليودعا الراحلة العزيزة). وتطوى صفحة حب عظيم ، وتودع الكاتبة بطلتها (كانت ناصعة البياض كهذه الزهرة تماما ، عنيفة في عواطفها وتصرفاتها كعنف هذه الزهرة في اريجها ، انسجمت مع جو‌نا كما انسجمت معه زهرة المنوليا التي غرستها بيدها في أرض دمشق) .

ان الحدث التاريخي الذي اصبح وثيقة فنية بين يدي الفة الادلبي ، تأرجح ما بين الفنية الخالصة والتوثيق ، فحقق للامانة التاريخية اكثر مما حقق لفن القصة القصيرة ، لكنه حافظ على التشويق الذي ما زالت القصة بحاجة اليه اليوم اكثر من اي وقت مضى .

كوليت خوري في قصة « لؤلؤة »

حديث كوليت خوري عن لؤلؤة ما ، لا يختلف في كثير من الاحوال عن حديثها عن دمعة في عين محب او شهقة في قلب عاشق . وكوليت خوري شاعرة تستخدم النثر في اعمالها القصصية والروائية ، من اجل تعميق رؤية الشعر الوجدانية التي ترتبط وجوديا بحياتها الشخصية واعمالها الادبية . وهذه الرؤية الشعرية الرومانسية تعطي الكاتبة بعدا خاصا بها تعيش من خلاله بين قطبي الانوثة والابداع . الانوثة عند كوليت هي الحياة ، والابداع هو ما يمكن للأنثى ان تعطيه من معنى للحياة ، من وجهة نظرها على اقل تقدير .

كوليت خوري تعيش اولا ، ثم تكتب . انها انسانة ذات ابعاد وجدانية واضحة وعميقة وتمارس الكتابة ضمن طقوس حياتها . انها باختصار تريد أن تعرف الحياة وتمارسها بنهم المحب للحياة ، ثم لتخرج من كل حدث تمر به او يمر بها بعمل ادبي يكرس حياتها من جديد ، وتلك هي دائرة كوليت خوري باختصار .

وكوليت خوري كاتبة مدينة ، واذا ما توخينا الدقة لقلنا بانها كاتبة موقع ما في المدينة ، هو البيت احيانا ، او المكان الذي يجمع الحبيب بالحبيب احيانا ، او البقعة التي قد يعلن فيها عن نهاية حب ما . انها اكثر الرومانسيين من الكتاب مرونة في الاستجا[illegible] لحركة المواقف . وانها ايضا تحس [illegible] الاستشهاد في عالم متحول متغير يملك من عنصر المفاجأة اكثر مما يملك من عوامل الثبات . وهي كذلك صامدة في وجه التحولات لانها تملك الامل ولو كان خرافيا ، وتلك ميزة تحسد عليها كانسانة اولا وككاتبة فنانة ايضا .

في قصتها (لؤلؤة) المنشورة في العدد الخاص المكرس للقصة السورية القصيرة (مجلة الموقف الادبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٧ ، العدد ٧٣ ـ ٧٥ ، الصفحة ٩٢ ـ ١٠٠) ، تذكي الكاتبة حماسة القارىء منذ السطور الاولى ، فهي ترمي بشباك الحدث من خلال دقات اجراس الكنيسة (اليوم عرس سامي . فقد اعتذرت عن حضور العرس) ، وكان سامي قد جاءها متلعثما كعادته يقول لها (اخترت هذه الفتاة .. لانها .. لانها تحبك . اعني تحفظ اشعارك) .

ومن خلال السطور القليلة الاولى التي تشكل مدخل القصة ، يتضح لنا ان شيئا ما كان قد حدث بين راوية القصة والرجل الذي يدعى سامي ، وان تلك العلاقة لها جذورها. وستتضح بوادر تلك الجذور عندما (تمنت او تحضر عرس سامي . هي عادة لا تحب حفلات الاعراس . لكن فرح سامي يعني لها أمرا هاما ، وهو ان العالم ما زال في خير وكانت تحسب العالم قد خرب)، وسرعان ما يأتي تفسيرها الخاص لسبب الاحساس بالخراب فتقول معلقة (قبل شهر كانت تتساءل كيف مات الانسان في مدينتها ، ولماذا غدت هذه البقعة من الارض بؤرة حقد ودس ورشوة ، بل كيف غدا الناس ارخص بضاعة تجارية بل البضاعة الوحيدة الرائجة في بلاد تتقهقر فيها التجارة) والكاتبة هنا تتحسر على تقهقر التجارة في الوقت الذي تتحدث فيه بعد قليل عن سامي بلهجة اخرى (قصة سامي معها احلى من اية قصيدة تكتبها . لكنها قصيدة لا تكتب . فاللقطات الانسانية تفيض بها العين فقط) .

والاحداث بعد ذلك تبرز لنا من خلال حدثين هامين، الاول كان قد تم منذ شهر ، والاخر يأتي من اعماق الذكريات القديمة . في البداية (تذكر تماما يوم جاء اليها منذ شهر . كانت جدتها العجوز قد اخبرتها ان شابا جاء عدة مرات يسأل عنها وانه يدعى سامي. ولم تكترث للامر) ، وبطلة القصة تعزو عدم اكتراثها للامر بعامة الى التغييرات السياسية والى انها (كانت تحس بان مقابلة اي واحد من الذين يسألون عنها سيعمق شعورها بالغربة . فقد كان الفضول البارد يدفع الوافدين الى التعرف بابنة المدينة التي قطفت من السماء

الصافية نجوما لتزرعها اشعارا في كل حي وكل منعطف) . فهل كان سامي من اهل الفضول اولئك ؟ انه يعني انه من اصدقاء الطفولة ، فيشتمل الحنين عند البطلة الى الطفولة (...) منها سوى صور غبشة تركض وراء غيوم الاحداث . فمن هو هذا الوجه الذي يطل من وراء الغيوم حاملا معه نفحات الماضي).

آه من الماضي ، انه وقود الحياة عند البطلة ، وتستثار الذاكرة من خلال ملاحظات صميمة (يتلعثم في النطق ؟ ايام الطفولة ؟ وتابعت لنفسها بصوت مرتفع : واسمه سامي ؟) ، ويتسلسل شريط الذكريات الى الوراء . في النادي الرياضي كانت الصورة واضحة ، فالفتيات الصغيرات يلعبن كرة السلة ، وسامي (الصبي المسكين الذي كان ينزوي دائما) وسامي (صاحب الوجه البشع والعينين الفائرتين والابتسامة المشدودة). وها هي الذكريات تقود الان الى الحنين . وتستقبله ، رن الجرس (ولكنها فكرت في ان الطارق سامي .وسامي ليس غريبا . فهي تعرفه منذ كانا طفلين) . لقد بدلت الايام الناس وكانوا هم الماضي نفسه ، وتفتح الباب لتصاب بالدهشة (وجدت نفسها امام شاب يرتدي بدلة انيقة كحلية اللون والابتسامة تورق على قسمات وجهه)، وهي تعرفه من خلال تلعثمه في الكلام لانها تميز الماضي بكل تفاصيله . لقد مرت على لقاءات الطفولة ثلاث عشرة سنة ، وتغير سامي وتغيرت هي ، لكن الماضي ما زال يعيش .

انها لا تشارك في الاعراس عادة لموقف اجتماعي كانت قد اتخذته من قبل ، لكنها في حالة سامي تمنت لو فعلت اكراما للماضي ولسامي (ذلك الطفل الفقير الذي عاد اليها بعد ثلاثة عشر عاما ليبرهن لها ان العالم ما زال في خير) . لقد خرج سامي من عالم الطفولة ليدخل في عالم النجاح (غدوت املك بيتا جميلا في بيروت .. وفي السعودية انا املك دكانا يعجبك) واذ تتساءل هي (دكان مجوهرات ؟) يجيب مصدقا على انه يعمل في تجارة اللؤلؤ والذهب .

انه لم ينسها ابدا رغم التباعد (تابعت اخبارك .. في الماضي كنت اقرأ كل ما تكتبين .. وما يكتب عنك .. ثم منذ سنوات .. اعني منذ التغييرات السياسية .. لم تكتبي .. اعني .. لم ينشروا لك) ، ويعترف لها ايضا بانه طالما راقبها من بعد كلما زار دمشق (فأتأملك وانا متوار عن انظارك) لماذا ؟ لانه يريد ان ينجح فيعمله ليكون لائقا بعد ان حمل خجل الفقر سنين طويلة (اهلي كانوا فقراء ..كما تعرفين .. وقرروا انيخرجوني من المدرسة . قالوا انني لا اصلح للدراسة .. وانني غبي) ويتابع تصوير ايام البؤس (وضعوني امام حلين ... اما أن اعملوأساعدهم ... واما أن اترك البيت... في ذلك الزمن ... اعني ذلك الوقت ... شعرت بنفسي وحيدا في الدنيا ... ليس لي احد ... وجئت انت ... هل تذكرين ... وحدك ساعدتني) . وتفاجأ هي ، وتجد في نبش الماضي فتتذكر (سأحاول ان آتيك بالمبلغ .. فلا تخبر احدا .. وسأساعدك في دراسة اللغة الاجنبية . اذهب وسجل نفسك في المدرسة) .

وها هي الايام تمضي، والبطلة الوحيدة فيمدينتها تراقب ، وها هو سامي يقول لها (لولاك لما توصلت الى ما انا عليه اليوم .. انت لم تغيبي عني لحظة واحدة طوال هذه السنوات) وهو يعترف لها بانه اراد ان ينجح من اجلها هي ، ثم يلملم شتات شجاعته الضائعة ويهتف (يجب أن تعلمي ان كل ما أملك تحت تصرفك) .

ها هو الماضي اذن ، اكرم من الحاضر ، لانها تعيش في مدينة (رفضت ان تجد لها عملا تعيش منه . رفضت ان تنشر لها قصيدة على صفحات جرائدها) . وها هي تقابل بالماضي من خلال سامي فيضعها امام تصرف منه جعل الدمع يغلي في عينيها (وامتدت اليها يده المرتجفة بعلبة صغيرة فيها خاتم تضحك وسطه لؤلؤة كبيرة) ويضيف بقوله (صنعته بنفسي .. سكبت فيه كل فني ومهارتي .. و .. مشاعري) .

هل تقبل الهدية (بصورة غريزية اندفعت يدها ترد يده والخاتم) اما هو فيرجوها الا ترفضه (انت الوحيدة التي لم تجرحني في حياتي) . هل تقبلالهدية؟ ام ان الماضي الذي قدم اليها كفارس من فرسان خيالها يلح عليها ان تقبل (وقبل ان تتمالك وتقول شيئا .. كان سامي قد ترك العلبة على الطاولة .. ومضى ليخفي دموعه . فأجهشت تبكي) .

الماضي هو الملاذ عند بطلة القصة ، ولكنها لن تحتفل بأفراحه فتعتذر عن حضور العرس (منعتها كبرياؤها من ان تعترف لاحد بالسبب الحقيقي الذي حبسها في بيتها لحظات الفرح . وهو انها لا تملك ثمن هدية صغيرة ترسلها الى سامي في يوم عرسه). وبهذه المفاجأة تنهي كوليت خوري قصتها القصيرة ، فما الذي ارادت قوله من كل ذلك ؟ اذا ما اتفقنا على ان كوليت صاحبة مزاج رومانسي فان قولنا بان القصة تصوير لعواطف حب ، يعتبر توضيح الوضوح . وان كانت عواطف الحب تلك لا تنتهي بلقاء الرجل المرأة كما يحدث عادة ، فلأن شعور سامي بالارتقاء وضرورة الوصول اليه لا يعني له سوى التقديس والاعجاب ببطلة القصة الكاتبة والشاعرة المعروفة ، وما تقديمه لتلك الهدية الا اعتراف بالجميل يخالطه البرهان على انه ما زال مماثلا لها . ولكن القصة لم تكن تهدف الىمثل هذه الامور بشكل رئيسي، انها بظني وثيقة رومانسية تقدمها الكاتبة للقارىء كاحتجاج على التغييرات الاجتماعية التي حصلت في المجتمع فدفعت بها الى مكانة اقل مما كانت عليه . ولننظر الى تاريخ كتابة

القصة المذيلة به نهاية القصة لنجد انه ١٩٦٩ ، واذا ما فكرنا قليلا بالسبب الذي دفع بالكاتبة الى تأجيل نشر القصة الى العام ١٩٧٧ لوجدنا تأييدا قويا لفكرة الوثيقة الاجتماعية التي سجلتها الكاتبة بلغة العواطف المتدفقة .

ان الطرف المعادي لكل ما حدث من تغيرات اجتماعية هو في القصة البطلة نفسها ، فهل استطاعت لغة البطلة ان تكون نقيضا وبديلا يوازن حجم تلك التغيرات الكبيرة في المجتمع ؟

بالبساطة والانسياب الناعم للجمل والكلمات ، صنعت كوليت جوا عاطفيا يدفع بالقارىء الى الاستمتاع بالاحزان والى تقدير المواقف المشعة بعذوبة انثوية فائقة . وبالبراءة في الاحتجاج السافر على النظام الاجتماعي الذي ساد جو القصة ، صنعت كوليت جوا فكريا يدفع بالقارىء الى التساؤل الحذر : ثم ماذا بعد ؟

سميرة بريك في قصة «احزان شجرة الليمون»

كيف تفكر هذه الكاتبة الشابة سميرة بريك ؟

تعالوا نستعرض مداخل قصصها القصيرة التي تشكل كتابها الاول « احزان شجرة الليمون » فنرى كيف تفتتح سميرة قصصها :

– شعري مظلم في حلكة الليل .. وافكاري مشرقة بلون السوسن (حديقة مسقوفة) .

– لم تكن تطيق ان يصفها احد متغزلا بالثلج (غابة الثلج)

– منذ بكت للمرة الاولى حبسوها في غرفة (خيوط العنكبوت)

– تتمايل فروع شجرة الليمون مع الريح ثم تدنو من الارض كأنما تكتب فوقها يومياتها (احزان شجرة الليمون)

– ايها الباب الذي لم تفتحه يد (جسد من الدماء ... وورد احمر)

– تتدفق احاسيسها في داخلها كالشلالات (فراشة ملونة .. وبقايا رجل)

– لقد كان انتحارا رائعا يا حبيبي (كوب الشاي المثلج)

– المخزن يعج بعشرات الجاكيتات (المخزن)

– شمس الظهيرة تلفح وجهها كلهاث قلب عاشق (الام اسند رأسي الى كتفي)

– نظر العجوز الى المرآة يفحص للمرة الالف التجاعيد التي تملأ وجهه (فزاعة عصافير)

– كل الاشياء تقول اني سأموت فوق صدرك غريبة عنك (موت)

– أيها العالم المفجع بضخامتك ، المفجع بضآلتك الام ادوم فيك (الحب والخوف)

– ما أكبر العالم على أن تكتشف مكنوناته . ما اصغر العالم على ان احتويه بين ضلوعي (المدينة النائمة)

كيف تفكر سميرة بريك ؟

بل من الصواب ألا نقول انها تفكر، لانه من الافضل ان نقول بانها تكتب فحسب . فالكتابة الفنية هي الانفلات من عنق زجاجة التفكير والتصميم ، والكاتبة الشابة قد تحررت في مجموعتها هذه من التصميم المدروس للقصة . لذا فقد دخلت دون أن تدري عالم الابداع . وهي وان كانت ما تزال تقف على بوابة ذلك العالم ، الا انها تشتعل حماسة ومقدرة للتجول في ارجائه في المستقبل القريب .

في قصتها « احزان شجرة الليمون » نموذج لذلك التحرر من قوانين التصميم اولا ، ودلالة على انفعال صادق تجاه الاحداث الصغيرة والكبيرة في آن واحد ثانيا ، لذا فان هذه القصة التي تمثل خط المجموعة بامانة تعتبر من الادب القصصي الحديث الذي يحمل قدرا كبيرا من المعاناة والتجريب .

القصة من مجموعة (احزان شجرة الليمون ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، الصفحة ٣٩ – ٤٧) . تمثل انطباعات حادة الزوايا لصبية عن عالم صغير تعيشه فيصبح سورا او انه يرفع جدارا او انه يمتلىء بالحفر التي تصبح حقلا للالغام غير الفعالة في حياة الصبية .

ولفهم الاحداث الغائمة او الواضحة في القصة علينا ان نفتت النسيج القصصي من خلال تحديد الشخوص الرئيسة فيها :

اولا – الفتاة الوحيدة التي تختلط روايتها للقصة بشخصية الكاتبة نفسها .

ثانيا – شجرة الليمون المزروعة في حديقة الدار .

ثالثا ورابعا – ام الفتاة ووالدها .

ورغم ان تفتيت النسيج العام لهذا النوع من القصص قد يسيء اليها ، الا انه ضروري لتقصي الابعاد التشكيلية لجوهر الشخوص والانفعالات ، ولا يمكن للقارىء ان يلملم ذلك النسيج الا من خلال تجميع ابرز الشخصيات من خلال التركيز على الفتاة الوحيدة وشجرة الليمون . وتبقى شخصية الاب والام هما الارضية او الرمز الاجتماعي النفسي المحيط بالابنة الوحيدة حقا .

ان مزيدا من التجريد المتناغم مع اسلوب الكاتبة، يقودنا دون شك الى شجرة ليمون وحيدة او الى فتاة لها احاسيس شجرة الليمون . تفتتح القصة بما يلي

(تتمايل شجرة الليمون مع الريح ثم تدنو من الارض كأنما تكتب فوقها يومياتها . لكن الارض قاسية ، وشجرة الليمون لا تملك الا هذه الاوراق الطرية ، تمرغها بالارض وتنتحب ، لكنها لا تقدر على كتابة كلمة واحدة اذ تحملها الريح الى اعلى) ، فماذا تريد الكاتبة ان تقول من خلال هذه الافتتاحية التي تلخص الموقف العام للفتاة ـ الشجرة ؟ انها تضع المقدمة والنتائج وتصف المناخ العام في آن واحد . فالشجرة هي الفتاة والارض القاسية هي الجو العائلي الذي سنتحدث عنه بعد قليل ، والاوراق الطرية للشجرة التي تتمرغ بالارض وتعجز عن كتابة كلمة واحدة هي قدرات الفتاة نفسها العاجزة عن التعبير عما يعتمل في نفسها من احزان مبهمة . اذن فالاندغام بين الانسان والطبيعة يبتديء منذ اللحظات الاولى للقصة . والشجرة التي سنرى في نهاية القصة انها ستحمل كل احلام وآمال وتطلعات الفتاة ، ستلقى مصيرا عجيبا .

تتساءل الفتاة (يا رب .. لماذا تزوجت امي من ابي ؟) . الاب يذهب الى الحانة فهو سكير ولكنه لا يحب شجرة الليمون . اما الام فهي مزيج من الحنان والضعف والتناقض ، وهي تخاف على ابنتها (انت نحيفة) (وجنتاك شاحبتان ضعي عليهما لمسات من احمر الخدود) (عيناك متعبتان .. يجب الا تسهري ليلا) وهي تدخلَ مخدعها لتصلي من اجل الاب (يا رب اعده سالما الى بيته .. وليكتف بكأسين) ومن اجل الابنة (يا رب .. ساعد لينا على انهاء عام دراستها الجامعي بخير) وهي كذلك طيبة رغم قسوة الاب (ها هي ذي تركع عند سريره ، وبدلا من ان تصفعه ،تقبله) .

نحن اذن تجاه فتاة تحس بالوحدة رغم توفر العناصر العائلية ، لذا فهي تجد في شجرة الليمون العزاء الوحيد ، لماذا ؟ لانها تجد نفسها فيها (وحدها شجرة الليمون تبقى على العهد ، وحدها شجرة الليمون لا تفكر بالانفصال عني ، لا تتمتم بالوداع) فالفتاة رغم التناقض القائم في الاسرة والاضطراب العاطفي القائم ، تخشى الانفصال ، اي انها تخشى الفناء او الموت فلا تجد لها في الحياة صورة سوى الشجرة (شجرة الليمون هي الحقيقة الوحيدة في عالمي الصغير الذي هربت اليه من العالم الذي يضج بالكانفاه والكؤوس ، اما ابي فحين يستعصي الحلم عليه يستنجد بالكأس الثالثة ، والا فبالخامسة) .

حادثتان بالغتا الاهمية لتحويل الانفعالات الفنية المشتتة الى كيان قصصي ، تعطيان القصة بعدا مأساويا . الاولى تكون في البداية (اليوم ، تركت اهلي نائمين، وخرجت الى الحديقة عارية القدمين ، وفي يدي الوان وفرشاة) ثم تكون الواقعة (سأرسم فوق الليمونة تفاحة . لكن من سيأكلها سيفاجأ كثيرا بطعم الحمض في فمه ، وعندما يأتي عصفور ليحوم حول الشجرة يخدع) (قسوة الثمرة صدمت منقاره الصغير). تلك المحاولة لتغيير الواقع المحيط بالفتاة او بالاحرى تغيير الفتاة نفسها لن يجدي . ففي الحادثة الثانية تكون الفجيعة (لماذا يريد ابي ان يجتث شجرة الليمون ؟ رغبت في أن أصيح به وهو يهوي بفأسه على جذعها ايها المجرم) وتعلق الفتاة بقولها (ابي رجل . ابي لا يحب شجرة الليمون. ابي متعطش كشجرة الليمون لكنه لا ينشر اريجا كأريجها) .

الاب يقف ضد الشجر ، اما الام (امي لا تكف عن تصديع رأسي بالاشهر التسعة التي حبستني في جوفها . ثم تسألني لماذا انا مجنونة بشجرة الليمون). وتقول الفتاة في الكلمات الاخيرة (شجرة الليمون تحمل ثمارها دون ان تبدو تعيسة بحملها) .

هل يمكن اعتبار هذه القصة وثيقة نفسية كتبتها فتاة ضد الاسرة القائمة . ام هل يمكن لنا اعتبار هذه الانفعالات موقفا معاكسا لكل الفرضيات النفسية القائلة بتعلق الابنة بابيها (عقدة الكترا) وبانسلاخها عن امها ؟ هل يمكن لنا ان نعامل القصة على انها وثيقة احتجاج وجودية من فتاة العصر ضد القوى التي لا تؤمن لها الرواء العاطفي الكامل ؟

الفتاة محرومة من حنان رجل ، وهي تقول (اغمضت عيني وحاولت ان ارسم صورة لرجلَ . بدأت بالقدمين، لان اقدام الرجال متشابهة ، ولاني لا اعرف جيدا رجلا بعينه) (لكنني رسمت جذور شجرة) . الفتاة اذن تمثل حرمان الانسان المعاصر من الالفة والتآلف ، فلا تجد سوى الطبيعة ممثلة في الشجرة تلجأ اليها لتدخل فيها . ورغم ان انتاج الكاتبة لا يحمل آثارا فلسفية او تطلعات صوفية ، الا انها عبرت عن وحدة الوجود والاندغام القائم بين الانسان والطبيعة بصورة فنية واجواء صادقة .

هذه القصة المرهفة رغم اهتمامها بخلق الاجواء التي هي قوام القصة الحديثة ، تخلف في الروح آثارا قد لا تحمل قدرا من التحريض او الانخراط في الشعور الجماعي العام ، الا انها تبقى اشارة على انعتاق الفرد من القيود السائدة ، مما قد يحقق حرية داخلية ذاتية قد تصبح في المستقبل تحقيقا للحرية الجماعية ،وهذا هو هدف من اهداف الفن الادبي ؟

دمشق

دشنا ... والجبل*

د. حسن فتح الباب

دشنا تضاجع الجبـل
يستر باليمين عريها على جذوع نخلها القديم
يسدّ بالاخرى ثقوب الخوف في الجباه والعيون
وفي بيوتها التي تلاصقت بلا جدار
يجعل ليلهـا النهار .. فجرها الاسرار
اذا أقض نومها القرير عسكرُ الامير
وانتهك الستار
وحين يشرئبّ عنقود الغضب
على عرائش القصب
ويقبل « العرب » (١)
يستبق « الهوّارة » (٢) الملثمون للمزاغل (٣) المحجبّه
تصبح دشنا مركبـه
جيادها الجفاف والثارات والعار
وملجأ على الجبـل
تصبح دشنا رمالنا التي
غدت رجالنا بلا ثمـن
ويحمل الشباب والكهول قبرهم
بلا كفـن
ولا وطـن
وتنصب الولائم الحمراء للجياع في النجوع
... تستحم دشنا في النجيع

***

موّالهم يدور تحت أسقف الكافور
.. في بطن الجسور .. تحت غيمة البكاء والسرور
وأنة الطنبور
وفورة التنّور :
يا ليل طالت غيبة الاحباب
مشرّدين بين أسر الطين وانتفاضة الرمـال
يا عين لا تبكـي على الرجال
مجندلين في الحياض والشعاب
وكلما تساقطت رؤوسهم مع الرياح
نحملها مكبلين بالجراح
ومثخنين بالعذاب
نودعها ـ لكي تضم شملنا ـ أكواخنا
رداؤنا جلود موتانـا
تذكارهم نسيمنا والرمح محيانا
فهذه المقبرة التي توسدت حنية الجبل
لا تسع القتلى من الاموات
.. واللصوص تنبش اللحود
ليشرب الموتور من جمجمة الصريع
وتوقـد الشمـوع

***

حين طلعنا من مدائن الدخان
كانت قراهم تحت وابل المطر
خضيبة .. والبرق كان دامي الشعـل
ولم يكـن مكـان
يجمعنا .. ولا زمـن
ثم انتظرنا .. كانت الشمس على خوذاتنا (٤)
مصلوبة .. وكانت الذئاب في حضن الجبل
وديعة .. كنا نشاهد الحمائم الضحايا تنتحر
فوق الهضاب والوهاد السود
... والصقور تغزو الشاطيء الحزين
وانفجر الحنين في جوانح الطاعن والطعين
للارض .. والجفاف يرعى .. للكهوف .. للبنين
وأقلعت امطارهـا الحمراء
وعادت الذئاب تسترد نابها وظفرها
من الحمائم التي تقاتلت على بيوت النمل
واحترقت على بروج الظل

***

دشنا تريـد القوت
والجبل الاصمّ غارق ممدد على المساء
دشنا تريـد الثأر
والجبل الاصمّ فارس ملثم بلا رداء
مدجّج بجوعه والكبريـاء
بحلم بالخصب وبالدمـاء
دشنا تضاجع الجبل
وتنصب الولائم الحمراء للجياع
... تستحمّ في النجيع

وهران ـ الجزائر

هوامش :

(*) دشنا قريـة في اقاصي صعيد مصر تمثـل نموذجـا للتخلف من جراء التركيب الطبقي والعشائري وافرازاته من الفقـر المدقع وتفشي جرائم الثأر والخطف ، وتأصل تلك الظواهر في ظل النظام البورجوازي الطفيلي الراهن .

(١ و ٢) العرب ـ او الفلاحون ـ والهوارة قبيلتان لا يهدأ بينهما منذ عشرات السنين صراع الانتقام الجماعي (الثار) .

(٣) المزاغل ابنية من اللبن (الطوب النيء) المرصوص بأشكال طولية بقدر قامة الرجل تقام بين جدران الحجرات العلوية لمساكن اهل دشنا الطينية وتتخللها فتحات لاطلاق نيـران البنادق البدائية منها حين يحتدم الصراع الثاري .

(٤) من تجارب الشاعر اثناء عمله بالصعيد ضابطا للشرطـة ورؤيته للواقع الاجتمـاعي .



رجاء نعمه

لا تذكر ليلى متى قصت عليها جدتها للمرة الاولى حكاية الذئب وتوائم العنز الثلاث : لكنها تذكر انها كانت مثل اليوم محمومة . كانت مريضة في فراشها والجدة تحتضنها والوقت مساء والظلام لا يعكر صفاءه سوى اشعاعات ضوء الكاز التي تؤرجحها ريح الشتاء . كانت محمومة مثل اليوم ، اليوم وهي تسير شبه تائهة على الكورنيش الموازي البحر ، تنتصب امامها صخرة الروشة الهائلة المربعة . هنا ينتحر اليائسون .. يلقون باجسادهم من فوق ، يرتطمون بالهوة ثم يهمدون في القاع .. ترى هل قررت الانتحار ؟

لا تذكر ليلى كم كانت سنها ، لكنها تذكر تماما حتى وان سئلت الان وهي محمومة والصور تعبث في راسها والقافلة تتبع خطاها بقسوة ، تتبعها خطوة خطوة ، ذلك الرجل زوجها وامها وابوها وجدتها ، لو سئلت لاكدت انها منذ ان سمعت الحكاية للمرة الاولى لم تصدق ان الذئب لم يفترس العنزات الصغيرات . وعلى الرغم من انها سألت جدتها والحت عليها واستحلفتها وبكت فحلفت لها الجدة بكل غال مؤكدة ان الذئب قد ارتد خاسرا اذ فوجيء بام العنزات وقد وصلت قبله . الا ان ليلى لم تصدق ذلك . تلكالليلة نامت والذئب يتراءى لها راكضا لاهثا يحث جسده بباب بيت العنزات مدعيا انه امهم فيشترطون عليه ان يمد ذيله ليتحققوا ان كان قصيرا كذنبها . اللعنة .. وماذا يفعل بذيله ، ذلك الذيل الطويل الكث ! صورة النملة تمثل امام الذئب وهنا بدات اللعبة ، بدات ولم تنته . سيدتيالنملة: يا ايتها الملكة الجبارة ، خادمك انا ورهن اشارتك، انني اتضور جوعا وما عرفت في حياتك جوع الذئاب . رفضت العنزات الحقيرات فتح الباب عندما شاهدن ذيلي ، ذلك الذيل اللعين ، من خلال الثقب . اقضميه ، انك لمخلوقة بارعة قادرة على كل شيء ، اجعليه قصيرا كي يتسنى لي افتراسهن . تقضمه . لا تقضمه . تقضمه . جدتها تقول ان النملة ابت أن تفعل ذلك مجانا وحاجتها للقمح تفوق حاجته للحم الندي . اذهب الى البيدر واحضر لي كيلا من القمح يكفي شتائي فاقضم ذيلك وتأكل توائم العنز . لماذا ينتظر الذئب الرحمة تأتيه من النملة ؟

كانت ليلى تنظر اليها بدهشة وتفكر : اتملك تلك الحشرة الضعيفة كل القوى الخارقة تلك ؟ مصير العنزات رهن بفم النملة . الريح تصدها الى الوراء ، تكاد تمزق ثوبها ، تتعبأ بجسدها ، تجلس على حافة الرصيف المطلة على الصخرة المربعة . القافلة تنظر اليها من بعيد، ذاك الرجل ، زوجها ، يتابع تحركاتها بفضول لكنه يظل بعيدا ، انه يتساءل دون شك : ترى هل قررت الانتحار؟ تعاود السير متمهلة ، تتمهل القافلة خلفها ، نظرات والديها تفيض رجاء ولوما ، العنزات ينتظرن مصيرهن

بقلق غامض . صخرة الروشة العملاقة تنتصب امامها باغراء جنوني ، تهتز صورتها فتصبح عدة صخرات والذئب قابع فوق سطوح البنايات العالية الفخمة يبتسم بخبث للقافلة التي تسير باصرار خلفها تلهث فتحث القافلة الخطى . يقهقه الذئب فيخرج صوته كزئير الاسد ، ترى هل قررت الانتحار ؟! .

كان الليل طويلا والجدة تحتضنها وليلى اصبحت جزءا من اللعبة . تصرخ وتستيقظ ثم تعاود النوم فيعاود الذئب رحلته وعليه ان يقنع البيدر : سيدي البيدر : ايها البيدر العظيم ، يا ابدع ما انتجته البيادر واكرم .. اعطني شيئا من القمح اعطيه للنملة تلك العاهرة تقضم ذيلي فآكل توائم العنز ..

افاقت ذات صباح فسمعتهم يتجادلون بأسى ،الاب والام والجدة . رفضت الجدة باصرار مغادرة القرية وحذرت ابنها من ذلك فقال لها : الارض هذه كأفواه اولادي لا تعرف الشبع ، والارض هذه عاقة تأخذ ولا تعطي فاجابته بحزم : الخير والبركة في هذه الارض التي تنبت كل عام اصناف من الزرع ولا تدع احدا يموت جوعا أو عطشا . اجابها : من لا يموت من الجوع يتضور منه . وفي المدينة حل اخر .

الذئب في القرية فاجر دون قلب أو رحمة والقضاء عليه يبدو مستحيلا .. منذ سنة انجبت عمتها طفلا مات بعد اشهر فقالوا اصابته الحمى ، الا ان ليلى كانت تعرف ان الذئب قد فعلها هذه المرة ايضا والا لم يموت الاطفال في القرية ؟!

المدينة بعيدة ، لا تعرف كم تبعد المدينة ، فهي لم تذهب اليها ابدا لكنها بعيدة جدا وليس من اليسير على الذئب ان يصل اليها ، غير أن الجدة أبت الذهاب معهم : ابقى هنا احرس البيت والارض والعنزات والدجاج . هنا ولدت وهنا عشت وأموت هنا . والمدينة ليست لامثالنا ، كتب علينا الفقر لكن القناعة فضيلة . والجدة كأطفال القرية افترسها الذئب بينما كانت مشغولة في الحقل ، انقض عليها غدرا ، صرخت واستنجدت وقاومت ثم نشبت بينهما معركة مريعة . لكنها ماتت ، بعد سنة واحدة من نزولهم المدينة . استرحمتها ليلى ان تأتي معهم توسلت اليها، قبلت يدها فلم تغير رأيها . لماذا تتخلف الجدة عن القافلة ، تسمعها من بعيد تناديها بصوت خافت كمواء القطط فتتابع القافلة مسيرتها غير آبهة بنداء الجدة العاجزة عن اللحاق بالموكب والذئب قابع فوق ، على اسطح الابنية الفخمة يقهقه ساخرا من العجوز كأنما ليذكرها بمعركتها الخاسرة . زوجها .. لا تعرف ان كان زوجها ام لا . قال : اتزوجك فجنت فرحا ثم عاد وقال : لا . يسير مع القافلة ، يمعن النظر في الموقف يتفحص كل شيء ، ترى هل قررت الانتحار ؟

هو الذئب نفسه ام ذئب اخر ام ان لكل مدينة او قرية ذئبها ؟ لكنه كان هناك ايضا . في القرية لم يكن يفوت مناسبة الا ويحضرها ولطالما رأته يرقص في الافراح؟ يهرول بين ارجل الشبان وهم يدبكون او يقفز على اكتاف النسوة والصبايا وهن يزغردن للعروسين .وليالي الافراح لا تنام ليلى عادة ، كانت تتمنى لو تخبرهم ، تحذرهم منه . تقول شيئا ، كلمة ، حتى التلميح بدا مستحيلا طالما ان جدتها نفسها اجابتها مرة : انت تخرفين يا ليلى ، مات الطفل من الحمى ، اما العروس فقد اصيبت بمرض كفانا الله شره ، والذئب لا يأتي الى القرية، قد يمر في الحقول البعيدة لكنه لا يجرؤ . ظلت الجدة تؤمن ببراءته حتى ذهبت ضحيته ، لطالما فكرت : امن الممكن ان يعجز هذا الخبيث عن افتراس العنزات الضعاف الصغيرات ؟! لقد اكلهن يا جدتي ، اكلهن وانتهى الامر ، عادت الام فلم تجد سوى بقع الدم وبعض الاشلاء .. افتحي فمك يا ليلى ، هذا الدواء مفيد للحمى، قولي بسم الله الرحمن الرحيم ، لعنة الله على الشيطان الرجيم ، ليكن فيه الشفاء ونامي . نامت الجدة فتابع الذئب رحلته .. رفض البيدر ان يعطيه قمحا ، وماذا يفعل بقمحه المكدوس الذي لم يدرس بعد ؟ اذهب ايها الذئب ان اردت قضاء رغبتك وادع الفرس تأتي تدرس القمح هنا فأعطيك بعضه تعطيه للنملة تقضم ذيلك يصبح قصيرا فيتسنى لك خداع توائم العنز. لكن من اين للفرس ان تذهب الى البيدر البعيد وهي تكاد تقضي عطشا؟ جرة من الماء والا فلا . وصلوا المدينة ، جميلة المدينة يا جدتي . ظلت السيارة تتوغل في قلبها ، تنحرف يمينا وشمالا وتتوغل وتنحرف ، وبهاء الابنية التي طالعتها في البدء اخذ في التضاؤل ، ظل جمالها يخبو شيئا فشيئا وتضيق شوارعها بهم وبغيرهم حتى وصلوا . كانت دهشة ليلى كبيرة عندما عرفت انهم سيسكنون جميعا ، هي واخوتها ووالدها ، في غرفة واحدة في الطابق الاسفل ، تحت ، في اول غرفة على يمين مدخل البناية ذات الطوابق السبعة . قد يتغير الحال فينتقلون الى احد الطوابق العليا ضحكت الوالدة لهذه الاحلام وغمغمت بكلام غير مفهوم . فكرت ليلى انها في الغد ستبحث عن اولاد تلعب معهم . لا يلعب الاولاد في المدينة الا فيما ندر . قد تذهب الى المدرسة كما كان الحال في القرية . قال الرجل الانيق صاحب البناية : اعطيكم غرفة ثانية مستودع الحوائج افرغه من محتوياته ، غير ان زوجتي لا تقدر على النهوض وحدها بأعباء البيت . ما علاقة القبو بالغرفة بزوجته واعباء البيت ؟ نظر الى ليلى فقال والدها مدافعا : ما تزال صغيرة . كم سنك يا صبية ؟ اثنتا عشرة سنة. صبية ما شاء الله . ستلعبين مع الاطفال وتكبرين عندنا . الخوف وحب الاستطلاع والموقف غامض . ستلعب ام تخدم السيدة ام ماذا ؟ ليت جدتها كانت هنا

لنسألها .افتكروا في المسالة . الغرفة الثانية تسهل عليكم العيش . لا نافذة في القبو،اجاب والدها معترضا. ليس للنافذة تلك الاهمية . تفتحون الباب في النهار والصيف . وتقفلونه في الليل والشتاء . ماذا لو جربت ليلى حظها اسبوعا ؟ دامت التجربة ثلاث سنوات .

ابت الفرس الذهاب الى البيدر ، هرول الذئب الى نبع الماء : سيدي النبع . رحماك . جرة واحدة تروي غليل الفرس العطشى . نظر اليه النبع بكبرياء وضجر . ارتد الذئب خطوتين . عاد النبع يناديه ، ابتسم الذئب ارتياحا . عشرة طوابق اجتازتها ليلى في المصعد حتى وصلت بيت السيد الانيق . وزوجته انيقة ايضا وانتظرت الاطفال طويلا حتى عادوا من المدرسة . كم هم جميلون اطفال هذه المدينة .. والبيت جميل والاثاث جميل وكل شيىء كما راته في حكايات الملوك . لم تلعب ليلى مع الاطفال . لعب الاطفال وحدهم . لكنها في المساء وككل مساء قصت عليهم حكاية الجدة : قالت النملة لا اقضم ذيلك حتى تاتيني بقمح البيدر . وقال البيدر احضر الفرس فأعطيك قمحا . وقالت الفرس الي بجرة ماء ، وقال النبع اموت ضجرا في الشتاء ، ادع الصبايا والشبان يرقصون فأمتع النفس بهم . استعذب الشبان الفكرة .. ولما عاد الذئب بذنب قضمته النملة وقال لتوائم العنز : افتحوا الباب انا امكم احمل الحليب في ثديي والحشيش على قرني. اجابوه : اذهب ايها الذئب الحقير . جاءت امنا قبلك ، اكلنا وشربنا وها نحن نتسامر في الليل . ظل الذئب يعوي حتى كاد يموت غما . فرح الاطفال وقهقهوا شماتة وصفقوا ثم غلبهم النعاس فناموا . تعلقت عينا ليلى بالسقف ، هاجمها غدرا والعجوز لم تقدر على الدفاع عن نفسها ، افترسها في الحقل وتابع رحلته .. والقافلة الا تكف عن هذا التتبع المضني ؟ الجدة تتخلف عن الركب والنملة تلك الملكة الجبارة تتقدم المسيرة بثقة وقوة ، تمشي اذا مشت وتسرع الخطى ان اسرعت فلا تدعها تستريح لحظة ، الذئب يقهقه من عل ، وتلك الصخرة ، تلك الهوة وهذا القاع .. ترى هل قررت الانتحار ؟!

اذئب هذا ام مارد ام كابوس ؟ الليل خافت والظلمة لا يضيئها سوى بصيص نور آت من فتحات النافذة . يضيق نفسها وذلك الحمل الجاثم فوق صدرها يثقل ، تتلوى الما وفزعا تحاول ان تبصر شيئا فيعسر عليها ان نميز اذئب هذا ام مارد ام كابوس. خذي هذا الدواء يا ليلى انه مفيد للحمى ، قولي بسم الله الرحمن الرحيم لعنة الله على الشيطان الرجيم . الثقل يزداد ، تكاد تختنق تنوء بهذا الحمل تصرخ فترتد الصرخة الى حلقها ، يد تمتد ، كف كبيرة تغلق فمها ثم تسمعه يقول : لا شيء خطير البتة . خذي . دس خمس ليرات في يدها .

بسم الله الرحمن الرحيم لعنة الله على الشيطان الرجيم انت محمومة يا ليلى والعروس ماتت من مرض فتاك كفانا الله شره . غير ان ورقة الخمس ليرات تشهد بذلك .

***

قال : اتزوجك ، فجنت فرحا . ولم يتزوج رجل ثري فتاة مثلها ؟ « هناك اناس ولدوا لانقاذ الآخرين » هكذا كانت تقول والدتها ، لعله منهم . ترى أيكون لها بيت جميل ككل المتزوجات ؟ تدعو السيدة اليه ،تتكلمان بالهاتف تتفقان وتتم الزيارة . وتحضر السيدة انيقة كعادتها وتكون هي انيقة ايضا . تجلس قبالتها ، تأتي الخادمة بالقهوة والحلوى وتفرغ المنافض، تاكلان وتشربان وفي يد كل واحدة منهما سيجارة طويلة والساق فوق الساق وتطول الاحاديث وترتفع القهقهات ويزداد الجو الفة . وتسألها ليلى عن الاولاد لكنها لن تذكرها بتلك الحادثة التي مضى عليها سنة او اكثر .ضبطت السيدة اوراق الخمس ليرات فبدأت بتحقيق لم ينته وصفعة بين السؤال والجواب : من اين لك هذا أتقولين الحقيقة او تنالين اقصى العقوبات . الحقيقة ؟ نعم الحقيقة ؟ سأقولها كاملة . . لن اخفي شيئا سأفضح الامر ولن اكتم سرا بعد الان . ولما كان الليل وتجمع الاطفال كعادتهم وكانت ليلى ما تزال مصرة على فضح المسألة ، وصل الذئب باب العنزات وشهوته لافتراسهن لا تعادلها شهوة في الدنيا ، كانت العنزة الام تهم بالدخول فدفعها الى الداخل ، اقفل الباب وهكذا اصبح في مواجهتهم تماما . ولم يشأ الذئب ان يقضي عليهم دفعة واحدة فلذة التعذيب تفوق عنده لذة الافتراس . هاجم الام ، اشبعها عضا ، اغرز مخالبه في عنقها ،في صدرها وثدييها ، سال حليبها الذي خزنته لاطفالها، سال على الارض فارتمت مغتسلة بدمائها لا يتحرك فيها سوى عينين مقهورتين . لم يشأ ان يقتلها . كان يصر على ابقائها حية لترى وتشهد التهام ابنائها واحدا واحدا .. ارتفع صراخهم الضعيف وملأ عويلهم الكوخ حتى كاد يتهاوى ، وللذئب طريقته المتفردة للانقضاض على فريسته ، قضم اذن الاول وجدع انف اخيه وفقأ عين الثالث ثم اغرز مخالبه في اعناقهم وانيابه في بطونهم . انبجس الدم من اجسادهم الصغيرة فلطخ جدران الكوخ حتى وصل السقف والكل يتمرغ ارضا دون ان تنفعه المقاومة ، وظل هكذا بين الصراع والعويل وطلب النجدة والرحمة حتى قضى عليهم .عند ذلك تربع الذئب على عرش الدم والجثث مرتاحا سعيدا يمني النفس بأكلة شهية ..

صرخ الاطفال ذعرا ، بكوا ، استرحموها : والصياد الذي كنت تحدثينا عنه يا ليلى ، الصياد الذي كان يأتي

احيانا لنجدتهم اين هو لا كنت اكذب عليكم . الصياد الذي كان يأتي لم يسمع استغاثتهم هذه المرة ، كان منهمكا هو الاخر بمطاردة فريسته الشاردة في الغابات والغابات بعيدة وصوتهم ضعيف كمواء القطط . انها كذبة ككل الكذبات الاخرى وحكاية قيس وليلى كذبة هي الاخرى . قيس ما احب ليلى هي التي احبته وتولهت به وقالت الشعر والغزل حتى انفضح امرها ونبذتها القبائل وتشردت في الصحاري تنشد اغاني الهوى كلما جاء الليل وهاجت بها العواطف ،وظلت كذلك حتى ذبلت وشاخت وابيض شعرها ويبس جسدها ثم ماتت . وقيس .. كان مشغولا بتدبير امور القبيلة وحل مشاكلها . القافلة تسير وراءها . تسترحمها فيصلها صوت الجدة كمواء العنزات ، انت تخرفين يا ليلى ، الطفل اصيب بالحمى ومرض فتاك قضى على العروس والذئب لا يجرؤ على المرور من هنا . انت لا تعرفينه . اهو المارد ام الذئب ام السيد ام الرجل الزوج . واجرت السيدة تحقيقا مطولا . ركض الذئب كالمجنون من النملة الى البيدر الى الفرس . قال الرجل : اتزوجك فجنت من الفرح وكان الزواج أو هكذا ظنت ، الا انها اكيدة انهما تزوجا . وبعد اسابيع قال: انتهى الزواج . الزواج انتهى والقضية تحتاج لبعض المال وانا .. لا املك شيئا ثم اقترح حلا ... نعم اقترح هذا الحل نفسه .. ما تزال الجدة ساذجة عاجزة عن التصديق . ولما اعترضت واحتجت اجابها : تصدقين احلامك ومن اين لي المال ثم انها مهنة ككل المهن الاخرى ولما كان الليل .. وكان حالكا وكل شيء حالك وليس بابيض سوى اغطية السرير ، شاهدت الام افتراس ابنائها ،مفتوحة العينين تلطخت الجدران دما والارض دما والسرير . ومارد جثم ومارد هبط ومارد جاء ومارد ولى وعينا النملة تلمعان والثوب الابيض والسيدة والخدم والحشم والقصر والزوج وقطعة النقود كبرت وبعد اسبوعين عادت الى البيت ، انتهى الزواج، الزواج انتهى وكل شيء انتهى والقافلة تتبعها والجدة تصرخ بصوت غير مسموع والصخرة تتلألأ امامها باغراء كالجنون . الهوة تحتضنها .. القاع .. ترى اكانت قد قررت الانتحار ؟

انتظر مجيئك ... لكن أعرف ، لن تأتي

ممدوح السكاف

لا أعرف كيف يكون الحب
ولا أعرف كيف الشعراء اذا عشقوا
يكتحلون بنجم السهر طوال الليل
ويقتعدون شوارع أحزان الوجد
ومنعطفات الخيبة
كيف يبوح العشاق بنجواهم
أو كيف يموت المدنف من حب
يهزل حتى يصبح نضوا
يعزف عن كل الاشياء :
الاكل ، الشرب ،
النوم ، السفر
سوى الحزن
فيخبو ، يضوي ، ثم يموت شهيد العشق
وكيف رسائل حب المحبوبين تطير مع النسمات الزرقاء
وكيف تلاقى كلمات عذابات الشوق ،
بألفاظ عذابات العتب
على أسلاب القلبين المذبوحين
وتنفجر دموعا
تمطرها غيمات اللهفة والصفح
وكيف الصدّ يكون ؟..
وكيف يكون الوصل اذا التقت
العينان العاشقتان
الساخطتان
ـ مفاجأة ـ
بالعينين الراضيتين
النجوى كيف تكون
وكيف البسمة تندى فوق الشفتين العابستين
وكيف الايدي تعتنق
وتركض بين ربيع الازهار الضاحكة
تلوّن طرقات الصمت المكتوم
ببوح أخضر ،
كيف النبع الحالم يمضي نحو بحيرته الساكنة
كيف جفاف الصيف ،
نسيمات يصبح
كيف عتاب الاحباب يكون ،
صفاؤهم كيف يعرّش فوق سماء الحب
وفي أدغال النفس
رضاؤهم يمرع من غضب
وبكاؤهم يخرج من ليل الفرحة
غبطتهم تخرج من ليل دموعهم
كيف العذل يكون
الشكوى كيف تكون
الاصحاب وعتبهم كيف يكون
الحساد وغيظهم كيف يكون
الجنة بعد جحيم كيف تكون
الآه اذا اشتعلت من قلب محترق
كيف تكون ؟
الأزمان اذا سمرها خوف
أو رمدها ظن
كيف تكون ؟
وكيف تكون الاكوان اذا فرغت من حبّ
كيف يكون الانسان ؟!

* * *

لا أعرف أن اكتب عن حب
لا يتقحّم أوردتي وخلاياي
ـ كما العاصفة ـ
ويغشى أرحام مساماتي
مندفعا كالتيار
ويسرق أمني الروحي
ويقتلع شروش كآباتي
من عمق مهاويها
ويحيل رتابة أيامي فوضى
طاطأة جبيني رفضا
وشراعي المتهاوي بحرا مصطخبا
يخلقني من عدم
ويعيد التكوين الذريّ لنفسي
ويصفّي جوهرها من غبش العصر الاسود
يجعلها صافية كغدير

آن سأعرفه ،
ذات مكان
أو ذات زمان
او ذات فراغ في المطلق
أو ذات جنون
لا بد سأكتب عنه بمعجزة
ثم أموت لأني احببت
فحبي موت ، ومماتي حب
والشمس العارية من الضوء
ستصفعني لا بد
وسأنهار لأني أعرف اني أحببت
ولا بد سأنتحر
ولكني ـ عفوا يا من تقرأني ـ أتمنى لو تعلم اني
لا أعرف الا حب القصص وحب الشعر ،
وحب الاصحاب
لأني مات بأعماقي قلبي ـ جوهرتي الغالية ـ
انطفأت مسرجتي
انهدمت أركاني وأساساتي
اضحيت هواء مسموما ، وجراح صديد
فأنا لا اعرف كيف يكون الحب ـ الصدق ـ
الانسان ـ المتجسد ـ
لا أعرف الا بعدي عمن سأحب
شقائي الروحي ، وضعفي الانساني
الأوحد بين الفقراء .. انا
والأحزن بين الشعراء انا
والمفرد في الصحراء انا
والغارق في البأساء أنا
لكن هل تسمعني يا من تقرأني
هل تسمعني ؟!..

* * *

انتظر مجيئكِ من عتمة دهري فارتحلي صوبي
نورا فضيا يمنحني الطيب
خصوبة أمطار تثقلني بالوعد
سفائن أشواق ترسو في قلبي
ارتحلي نحوي
عبقا من صحراء العرب ، شميم عرار
لحنا بدويا من ناي ،
نورسة
ورياحا آفلة من رحلتها المجنونة
كوني زمني الابيض في الزمن الاسود
واحة عمري في صحراء القحط
وضحكة أيامي في بؤس وجودي
كوني جوعا لسماء تصحو
رمل يخصب
ونبيذ يتقطر من شوك الاحزان
وكوني ...
لن ترتحلي أنت ، اذن أرتحل أنا
سأسافر لا بد اليك
ولكن كيف الدرب اليك
سأنتظر مجيئك سرا ، في الليل تجيئين
عيون الحراس تنام
كلاب الحارات تنام
الجنّ اذا انتصف الليل تنام
الريح تنام
القمر ينام
وأحجار الجدران تنام
رأصص الورد تنام
وأسلاك (التليفونات) تنام
سواي انا المستيقظ ، انتظر قدومك
خائفة انت وممن ؟!
من صخر لا ينطق
من بعد لا يورق
من أقدار تستسلم لمقادرها
من أنهار تعبت من مجراها
لا خوف اذا الحب سلاح في قلبك
آمنة أنت به فارتحلي نحو جواد الحب
اعتمدي الصهوة واندفعي نحوي
ألقاكِ على دمع المحروم
وأسكنكِ جراحي
غابة شطآني الذاتية
أغمض عينيّ عليك تنامين بهداة ظلّهما
حالمة بالاطيار الخضراء الاجنحة
فراشات الصبح الجذلى
وشموس الانهار
الفرح المعشوشب في ارض النفس
وأنتظر مجيئك .. لكن اعرف لن تأتي
أنتظر مجيئك لكن لن تأتي
أعرف ذاك وابكي
أعرف ذاك وأبكي !..

ممدوح السكاف

حمص

استلهام الحرف العربي في الفن العراقي

شاكر حسن آل سعيد

ـ ١ ـ

يقتضي استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي الجمع ما بين الكتابة والسطح التصويري أو ما يوازي ذلك في الفنون التشكيلية الاخرى وما بين الحروف المبعثرة أو الحرف الواحد ونفس المناخات المتعلقة بعوالم الفنون التشكيلية المختلفة .

من هنا فان هذا النوع من التوليف ما بين وسائل لغوية معروفة عن طريق الحرف أو الكلمة أو الرموز الابجدية المسماة بالخط ، ووسائل شكلية حسّية كالالوان والمساحات والدرجات اللونية الخ ، هو ما يكون لدينا هذه الظاهرة التي نحن بصددها الآن بخصوص الفن العراقي .

ومن خلال تجمع البعد الواحد (*) الذي كان بمثابة البداية الرسمية لنا في بغداد عام ١٩٧١ أشرنا الى ذلك كأساس للتعبير الفني الذي لم نكن لنحدد مداه في هذا المجال . فقلنا في حينه بالنص : « البعد الواحد كفكرة يقصد به اتخاذ الحرف الكتابي (أي الخط العربي) نقطة انطلاق للوصول الى (معنى الخط كقيمة شكلية) أو ما معناه انصهار الكتابة في الفن » (١) ، في حين كان جميل حمودي يشير صراحة الى الاساس الحضاري لهذه الظاهرة ويؤكد استلهام الحرف في الفن على أساس « القيمة الحضارية والثقافية لوجوده الانساني (٢) . أما مديحة عمر فقد توخت بدورها منذ البداية ادخال الحرف في رسومها من أجل « الكشف عن طاقاته الابداعية كبعد وكرمز لحياتها خاصة في استخدامها للحرف الكوفي » (٣) . وجميل حمودي ومديحة عمر كلاهما من الرواد الاوائل لاستلهام الحرف العربي في الفن وذلك منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين .

يبدو اذن من خلال هذا المطلع ان المبدأ الاساسي لاقتباس الخط العربي (أو السفير التشكيلي للعالم اللغوي) في الفن التشكيلي نفسه هو محاولة ما يمكن تسميته بالتلصيق Collage : أي إلصاق مادة من نوع ما على مادة من نوع آخر . ومثل هذه الظاهرة في الفن تعتبر من ظواهر تحول عملية التعبير الفني منذ مطلع القرن العشرين من كونها محاولة لتحقيق معنى الادراك (كالذي طرحته المدرسة التكعيبية) الى كونها محاولة لتحقيق معنى الوجود . فظهور التلصيق في الفن الى جانب استبدال الشيء المنجز بما كان جاهزا (أو ما يطلق عليه بـ Ready mode) وما الى ذلك من محاولات ... أقول ان ظهور التلصيق وقتئذ كان بمثابة خطوة جريئة خطاها الفنان من أجل أسهامه بواقعه اليومي والمحيطي . وهذا هو ما قدمه الفنانون التكعيبيون في فنونهم للصق ورق الجرائد والايحاء بذلك في الرسم ، أو رسم بعض الحروف والكلمات المقروءة (٤) . ومن المعروف أيضا ان الفنانين المستقبليين والدادائيين كانوا في طليعة المستلهمين للحرف في أعمالهم أيضا . فضلا عن « باول كليه » الرسام التجريدي المعروف بحبه للخط العربي وقد اقتبسه كثيرا في لوحاته .

وهكذا ، فان هذه المحاولة التي نبين الآن دور الفنان العراقي بل والعربي عامة في ممارستها تظلّ تطويرا بل تحولا جديدا لمبدأ التلصيق في الفن . واذا أردنا الايضاح أكثر فأكثر قلنا ان أصولنا الحضارية العربية وفي مواطن الحضارات الزراعية تستطيع أن تقدم لنا الكثير في مجال استلهام الحرف العربي فيالفن والخروج به عن مجرد كونه اقتباسا سطحيا الى كونه ابداعا يستطيع أن يلخص موقفنا الحضاري العربي من خلال الحضارة العالمية الراهنة .

وكما سبق أن نوهنا ، فان مجرد رسم الحرف أو الكلمة ذاتالمعنى المقروء في اللوحة هو تحقيق (لحضور)

(*) اشترك في المعرض الاول لهذا التجمع كل من جبرا ابراهيم جبرا ـ جميل حمودي ـ رافع الناصري ـ سعد شاكر ـ شاكر حسن آل سعيد ـ صالح الجميعي ـ ضياء العزاوي ـ قتيبة الشيخ نوري ـ قحطان المدفعي ـ فؤاد جهاد ـ محمد غني ـ مديحة عمر ـ مواهب الشالجي ـ نوري الراوي ـ ناظم رمزي ـ هاشم سمرجي ـ وجيه نحله . كما عرضت لوحات لرانبدرانات طاغور (من الهند) وعصام الصعب وعبد الله رضا الحق ، وارتموفسكا (من بولونيا) .

(١) شاكر حسن آل سعيد : البعد الواحد ، ص ٢٣ .

(٢) نفس المصدر : ص ٧٨ .

(٣) نفس المصدر : ص ١١١ .

(٤) علي الشول : الدادائية ، ص ٩١ ـ ٩٤ .

العالم اللغوي بكل كيانه عبر العالم التشكيلي المحسوس نفسه . وان مثل هذه المحاولة بالاساس هي خطوة هائلة خطاها الفنان التشكيلي في حينه . ذلك انه انتقل بالفنان من موقف ذاتي الى موقف محيطي . ومن أجل توثيق صلته بالعمل الفني وبالعالم توثيقا انسانيا بحتا . وهو ما نحن بسبيل تعميقه اليوم أكثر فأكثر ، بل وربطه بمنظورنا الحضاري العربي .

لقد اقتضى واقع الفن التشكيلي منذ بداية عصر النهضة في أوروبا التقرب من الصيغة الاكثر اسهاما بحضور الانسان في محيطه من خلال الاسلوب المعروف بأسلوب (مطابقة الطبيعة) على حد تعبير ارنولد هاوزر في مؤلفه « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ، حيث أضحى رسم العالم عن طريق محاكاته هو المبدأ المفضل في العمل الفني كما في « الاسلوب الطبيعي » ؛ ولم يخرج الامر في حينه عن ان الفنان كان يفتش عن الوسيلة الاكثر اسهاما في تحقيق حضوره (كذات) في المحيط (العالم الخارجي) . اما ظهور التلصيق في مطلع القرن العشرين فهو من قبيل حضور المحيط (العالم الخارجي) في عالم الذات (أو ما يوازي معنى البحث عن الصيغة الوجودية المرئيات) في حين يصبح مبدأ استلهام الحرف في الفن بمثابة المحصلة لذلك : أي الجمع ما بين القيم الفكرية (اللغوية وبحضورها الزمني الشعوري أيضا) والقيم الحسية في آن واحد .. من هنا اذن مغزى ان يكتشف الفنان الباحث عن كل تلك المفردات اللغوية الخاصة به حينما يوفق ما بين حروفه أو كلماته والعالم الفني التشكيلي ؛ بل ما بين ذاته بكل كيانها اللغوي والحسي وعالمه . فالفنان اذن على حد قول ميرلوبونتي كما يقدمه لنا د. زكريا ابراهيم في كتابه « فلسفة الفن في الفكر المعاصر » : « ملزم بالاختيار ما بين الفن والعالم أو بين حواسنا والتصوير المطلق . لان من المؤكد ان الواحد منهما ماثل في الآخر . وان لا موضع بالتالي للفصل بينهما على الاطلاق .. » (٥) .

على ان استلهامنا للحرف في الفن يستند أيضا على مبدأ آخر كان بدوره من مظاهر التحول الرؤيوي في الفن في مطلع القرن العشرين وهو ما أخذت به المدرسة التكعيبية وأعني به « التعبير المعاصر » في العمل الفني .

فمن المعروف ان الفنان الطبيعي (يترجم) لنا الاشكال المرئية في العالم متخذا (المنظور الجوي) أساسا للايحاء بالبعد الثالث بالاضافة الى وسائل أخرى كالضوء والظل واللون وما الى ذلك . وقد استطاعت «الانطباعية» أن تقدم لنا تراثا علميا وموقفا انسانيا واضحا في هذا المجال باعتمادها على الالوان كانعكاسات ضوئية على سطوح الاجسام وكشعور انساني (احساس بصري)

في الوقت نفسه بل وكرصد للزمان من خلال الحاضر . وكانت في ذلك كله أكثر اقترابا من مبدأ الحضور في العالم في الفن أكثر من ذي قبل ، في حين استأنف الفنان الحديث فيما بعد رؤيته الذاتية متغلغلا في طرحها وهي مفعمة بكل ردود الفعل الانسانية والثقافية في العمل الفني (سيزان ـ فان غوخ ـ جوهان ـ سورا) حتى جاءت التكعيبية بندائها الجديد وهو « التعبير حقيقة الادراك لا الابصار » . ونحن نجد في هذه الرؤية الثقل الهائل للمنطق العلمي الذي بدأت حضارة القرن العشرين ترزح تحته ، ومع ذلك فقد كان بصيص من الامل يلوح في حساب معنى الزمان في الفن ، وهو ما انفعلت به التكعيبية بالذات . لقد ابتدع الفنان التكعيبي منطق التعاصر في الجمع ما بين عدة زوايا للنظر من أجل التعبير عن حقيقة ادراكنا للوجود المرئي . ومن هذا المنطلق بالذات امكننا ان نجد في ظاهرة استلهام الحرف في الفن مخرجا بل طريفا واضحا للكشف عن معنى الجمع بين محورين أساسيين للوجود الانساني ، هما المحور الزماني (بمعنى الزمان الشعوري وليس الزمان الفيزياوي) وهذا ما يمثله الفكر اللغوي (أو بالاحرى الحركة الذهنية التي تتم من خلال عملية القراءة مثلا) والفكر التشكيلي أو المحور المكاني (بمعنى ان أي عمل فني تشكيلي هو بنية لمجموعة من الابعاد) . اذن كما استطاع الفنان التكعيبي الجمع بين زاويتين للنظر على الاقل (ومن نفس منطقنا العربي والحضاري في مناطق حضارات وديان الانهار الزراعية في الجمع بين المسقط العمودي والافقي ..) نقول : ـ نستطيع أن نجمع ما بين مسقطين للوجود الانساني ، ونحن في كل ذلك نتحرك من صميم منطقنا الحضاري في كل العصور ، هما المسقط الزماني (أي اللغوي والحدسي) أو الروحي والمسقط المكاني (أي الحسي والشعوري) أو المادي . تماما كالجمع ما بين الدنيا والآخرة في الفكر الاسلامي .

وان لنا في التدليل على هذه الظاهرة سواء في مبدئها (التلصيقي) أو مبدئها (التعاصري) شواهد جمة . فمن المعروف ان ظاهرة « الوضع الامثل » المعروفة في رسوم الاطفال أو في فنون الحضارات القديمة في وادي الرافدين ووادي النيل وحضارات الهلال الخصيب تعتمد على مبدأ التعاصر . وذلك في الجمع ما بين مشهد العين الامامية والوجه الجانبي عند تمثيل رأس الانسان أو ما بين الكتفين والصدر منظورا من أمام واليدين في الجانب عند تمثيل جسده وما الى ذلك .. اما ظاهرة التلصيق فان لها أساسا واضحا في عملية التطعيم في النحوت المدورة السومرية كأقدم شواهد معروفة على ذلك .. ومن ذلك تمثال الاله آبو اله الخصب وزوجته ، وسواه كثير . على ان ثمة شواهد أقدم من ذلك وتحتل الجانب الفكري من العقل البشري المبدع عبر مسيرتنا الحضارية العربية العريقة.

---

(٥) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ١٨٠.

ومن هـذا القبيل الشخصيات المركبة أو الشخصيات الاسطورية مثل جلجامش وانكيدو في الادب السومري والعراقي القديم عموما ، وكـذلك التمائم الاشورية كالثور المجنح مثلا .. انها جميعا تعبر عن ظاهرة الجمع ما بين نوعين من العوالم كعالم النبات والحيوان والآلهة والانسان ، والانسان والحيوان ، أو الانسان والطائر . أو الانسان والحيوان والطائر ، والانسان والحشرة .. الخ ... وعلى العموم نستطيع أن نشير هنا الى انظهور الختم الاسطواني كوسيلة للتدوين ينطوي عـلى مغزى عميق لا يستغني ابدا عن الجمع ما بين الكتابة والشكل المرسوم أو الذي يظهر كنحت بارز عند طبع الختم على الطين . فهل نستطيع ان نجزم مثلا ان الكتابة علىالختم هي مجرد وسيلة توضيح للرسوم ؟ ثم لماذا يختار لها الفنان أماكن معينة ذات علاقة مـع التكوين الموضوعي أجمع ؟ وكـذلك الامر بالنسبة للنحـوت المدورة أو البارزة .. وأخيرا فان من المواضيع التي عنى بها الفنان السومري فيممارسة مبدأ التعاصر فيالتكوين الموضوعي الفني ما يمكن تأمله بوضوح فـي أمثلة هامة مثل (الثور والسنبلة) في النحت البـارز (الحيوان والنبات والطير) في فخار ديالي القرمزي المرسوم والمصبوغ . وبحلول العصر الاسلامي أصبحت الكتابة العربية أو (الخط العربي) أساسا لتطور الرؤية المجردة فـي حضارتنا القديمة الى ما يمكنتسميته بالزخرفةالعربية. وباعتقادي ان التجريد الهندسي أو النباتي بشتىأشكاله سيخضع أساسا للفكر التوحيدي الذيجاءتبه الشريعة المحمدية والتي كانت معجزتها القرآن كلام الله تعالى . اذن فقد أصبحت الكتابة العربية التي يقرأ بها كلام الله هي الموضوع الفني المفضل ، وعلى هذا الاساس وغيره تطورت الكتابة العربية والزخرفة ، ولكـن الزخرفـة العربية مع تشعب أصولها التقنية الى مصادر فارسية أو بيزنطية أو محلية رافدينية او سواها فانما هي نتاج واحد هو الفكر التوحيدي . هنـا اتضحت ظـاهرة (التلصيق اللغوي) عبر الفن الاسلامي واضحـة كل الوضوح . فقد تطورت الكتابات العربية بشتى اشكالها في الفنون المعمارية والحرفية والصناعات الشعبيـة ، وكانت تظهر دائما جنبا الى جنب مع الزخرفـة أو كان ذلك لانها امتداد طبيعي لما حدث في الحضارات القديمة .. في النحت البارز والختـم الاسطواني والشخصيـة المركبة الخ ... أم انها تمثل وحـدة عضوية ما بين فن الزخرفة أو الشكل البدائي للكتابة والكتابة نفسها ؟

يرى بعض المتخصصين في هذا المجال انالزخرفة والكتابة نشأتا من أصـل واحـد (٦) ولـم تتكامـلا كمرحلتين . وأنا شخصيا أميل الى هذا الرأي أيضـا (أي ان الزخرفة فن قائم بـذاته ووسيلة للتعبير غـير التدوين الكتابي) . ولكن مثل هذه النشأة بدورهـا ليست مسؤولة عن ظهور التعـاصر ما بينهما خلال الحضارة العربية الاسلامية .

ومهما يكن من أمر فاننا نستطيع ان نتبين في فن الكتابة العربية المتطورة شواهد وافية على ظهور منجزات خطية لا يبدو فيها التعاصر ما بين الزخرفة والكتـابة فحسب بل وما بين الكتابة والرسم . فلقد بلغ الانصهار ما بينهما في الزخرفة كما هو معروف في فن الارابسك الى الحد الذي ظهر فيه ما يمكن نعته اليوم عـلى حد تعبيرنا (بالزخرفة الخطية) أو (الخطوط الزخرفية) على السواء . أما ما بين الكتابة والرسم . وهو ما اتضح كما يبدو منذ القرن السابع عشر وبتأثير الفن الاوروبي وفي العصر العثماني ؛ فان الموضـوع أضحى أن تظل الكتابة فيه مدورة بحيث تبدو في مجموعها على شكل رأس بشري أو جسم لحيوان أو طائر أو نبات . وكـان الفن الاوروبي بدوره قد اقتبس الرسم فـي الكتـابة والشعر كما فـي محاولات غليوم أبوليونير الشـاعر والناقد التكعيبي المعروف .

والآن فنحن نستطيع بكل ثقة أن نوسع ظـاهرة (التلصيق اللغوي) وهو ما نساهم به اليوم نحن الفنانين العراقيين والعرب المولعين باستلهام الحرف في الفن في كل ما ذكرنا من شواهد ابتداء من ظهور الشخصيـة المركبة . تلك الظاهرة التي تعزى حضاريا الى تقاليـد الحياة الزراعية في العصر الحجري الوسيط فالحديث، عـلى حد رأي هربرت كوهن في مؤلفه « المعـراج الانساني » (٧) والتي اقتضت الجمع ما بين رموز العالم الزراعي خلال الاشكال المرئية المحورة باستمرار ، مثـل السنبلة والثور أو الماعز أو الغزال ذي القرون الطويـلة والشجرة ، وكذلك الحيوان آكل الحشائش والطائـر الخ ... مرورا بظهور التمائم واستقرارها في الفكـر الشعبي وانتهاء بفن الارابسك والتعايش المستمر ما بين الزخرفة والخط العربي خـلال الحضارة العربيـة الاسلامية . بيد ان هذا التتبع يظل بعيدا عن وعينـا الفني اذا نحن لم نجد فيه (نسقا) حضاريا وتراثا نرفل في أرجـائه لا كأساس بسيكولوجي يبعث الثقة فـي نفوسنا فحسب بل كأساس تقني وأسلوبي يستطيع أن يندرج من خلال ابداعاتنا الفنية نفسها . هنا يصبـح اعتزازنا باستلهام الحرف العربي في أعمالنا منطلقا لرسم الخطوط العامة التي لا بد أن نتبينها فيمسيرة حضارتنا العربية المعاصرة .

ـ ٢ ـ

في عام ١٩٧١ تم ظهور تجمـع البعد الواحد في

(٦) هيلديه زالوشر : مجلة الكاتب المصري ، العدد ٢٥ م ٧ ـ ١٩٤٧ .

(٧) هربرت كوهن : المعراج الانساني .

بغداد مؤلفا من بعض المهتمين بالحرف كعنصر من عناصر التأليف الفني . وفي عام ١٩٧٤ أنجز المعرض الثالث الممثل لهذا التجمع ، كما تأسست رابطة الفنانين العرب المستلهمين للحرف في بغداد بمناسبة المعرض العربي لكل سنتين المقام في بغداد في حينه . وما بين المعرض الاول والثالث استطعنا أن نصدر كتابين هما (البعد الواحد) من مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ـ السلسلة الفنية رقم (٨) ويحتوي ١٣٨ صفحة ، وكتاب (البعد الواحد ـ ٢) طبعناه على نفقتنا الخاصة ويحتوي على (٣٥) صفحة . وكان الكتاب الاول يتضمن أربعة فصول بالعناوين التالية : أوليات حول الحرف ، منزلة الحرف في الفكر الاسلامي ، ابحاث في الفن الحروفي والبعدي ، واخيرا مع الفنان العربي الحديث ، بشكل آراء فردية لكل من جميل حمودي ومديحة عمر ومحمد غني ورافع الناصري ونوري الراوي وسعد شاكر ، وكلهم من الفنانين التشكيليين ، ثم آراء أخرى لكل من فريد الله ويردي وهو مؤلف موسيقي ، وعبد الرحمن طهمازي وسهيل سامي نادر من النقاد الشباب. والواقع ان كتاب (البعد الواحد) الاول كان بمثابة الوثيقة التي تعلن ظهور تجمعنا كموقف انساني وحضاري بل وقومي معا ، تماما ، كذلك الموقف الذي طرحناه قبل عشرين عاما في بيان جماعة بغداد للفن الحديث من أجل اظهار الطابع الحضاري المحلي عند ممارسة الاساليب الحديثة في الفن . أما بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن، فان موقفنا سيعتمد على ادراك هوية التراث العربي الراهن الذي نصنعه عبر اقتباس أهم عنصر من عناصرنا الحضارية والفكرية ألا وهو الحرف العربي . واذن ، فان الدور الذي كنا سنلعبه هو وضع اللبنات الاولى لمدرسة معاصرة في الفن العربي تعتمد على استلهام الحرف . ومثل هذا الراي لا يتناقض والجهود التي يبذلها الفنانون العرب بوسائل اخرى غير استلهام الحرف من أجل بناء مدرسة عربية في الفن . ومثل هذه النتيجة التي نطمح لها هي التي فتحت عيون النقاد الغربيين على ما يقدمه الفنان العربي اليوم .. على ما قدمه مثلا وجيه نحلة في باريس ، وابراهيم الصلحي في الولايات المتحدة ، ومعرض الفنانين العرب الاول في لندن .

أما بالنسبة للكتاب الثاني فكانت فصوله تمثل مدى ما كنا سنستمر به في تنظير محاولاتنا الفنية بالاضافة الى بعض الآراء والنظريات المتعلقة بالحرف العربي . فقد كتبت أنا فصلا تحت عنوان « الجوانب الفلسفية والتقنية والتعبيرية للبعد الواحد » . وكتب قتيبة الشيخ نوري عن حضارية البعد الواحد باعتبارها مرحلة حضارية في حياة الحرف يعامل بها لا كقطعة متحفية ولا كشكل هندسي مفروض وانما « كمخلوق حضاري » (٨) . وكتب جميل حمودي عن القيم الروحية للحرف التي تتغلغل في النفس الانسانية حتى في أبسط حالاتها ، وصرح بأن ذلك يجعل من الفنان انسانا وجد نفسه ويسعى للتعبير عن شيء مقدس يرفع عمله الى مستوى يتميز بالصفاء والتجرد من دون أن يفقد علاقته الصحيحة بالمجتمع أو أن تضعف حيويته وانسانيته (٩) . كما ضمنت مديحة عمر رأيها بل رؤيتها الحروفية . في حين تطرقت الكاتبة (وربما الكاتب) روبير فرنيا الى « طبيعة المغامرة التي عاشها الفن العربي : حيث أصبحت الكتابة معه تخفق فيها الحياة وتصبح أكثر طراوة أو أكثر صلابة ، تركض في سطورها المتساوقة أو تتشكل في قوالبها الهندسية مما يمكن للخط الكوفي أن يتخذ الف شكل وشكل وأن يعطي دلالات جديدة لاساليب عديدة وللوصول الى حيث تصبح القراءة في المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تأملية وتربوية قريبة من الصلاة » (١٠) .

وهكذا ولد مجتمعنا ونشأ غنيا بجانبه التنظيري بالاضافة الى اجتهادات ممثليه من الفنانين . وهنا لا بد لنا من الاشارة الى ان مثل هذه الاجتهادات تظل اجتهادات شخصية ، ولا بد لها أن تكون كذلك لانها تتوقف على ما يستطيع كل فنان أن يرفد به أسلوبه وتقنيته من عطاء وقوام ، ولكنها في الوقت نفسه تتوقف على الثقافة الحروفية التي لا بد من وضوحها في وعي الفنان في الوقت نفسه ، وهو ما كنا حريصين عليه أشد الحرص .

وفي عام ١٩٧٤ ، وبمناسبة المعرض العربي لكل سنتين الذي أقيم في بغداد ، حظيت ردهة فندق امباسادور في بغداد بشرف ظهور رابطة الفنانين العرب المستلهمين للحرف . فقد كان من حسن حظنا أن نتعارف أنا من العراق وكل من الفنانين محمود حماد من سورية وابراهيم الصلحي من السودان لكتابة مسودة وقعها معظم الفنانين العرب المتواجدين في بغداد والمهتمين بالحرف ، ورفعناها في حينه الى أمانة اتحاد الفنانين العرب لوضعها موضع الرعاية ، من أجل المبادرة في تبني الرابطة المذكورة وتنظيم معارض قطرية تجتمع فيها أواصرنا . ولكن الاتحاد كان (وربما لا يزال) يعاني من أزمة تخصه ، فبقيت الرابطة مجمدة حتى الوقت الراهن . وكان من جملة ما قاله الفنان حماد عن رؤيته الحروفية في حينه ما يلي :

« استعمالي للحرف في العمل الفني كاستعمالي أي عنصر آخر من عناصر الواقع المرئي أو أي عنصر رمزي . باعتقادي ان تبنينا مع عدد كبير من الزملاء

(٨) البعد الواحد ، ص ٢٨ .
(٩) نفس المصدر ، ص ٣٠ .
(١٠) نفس المصدر ، ص ١٧ ـ ١٨ .

للحرف العربي ما هو الا عودة الى عنصر يتعلق بتراثنا من جهة وبتلك الاشكال التي تعلمناها منذ طفولتنا الاولى . وهذا العنصر ، الحرف العربي أو الكتابة العربية ، اتخذته كمنطلق لاعمالي الفنية وانجزته في هضم الشكل والانطلاق بالدرجة الاولى من حركة اليد وحركة الفكر التي تعودناها في طفولتنا والتي رافقتنا في نشأتنا وشبابنا والتي أصبحت جزءا من شخصيتنا كما يصبح توقيع الانسان جزءا من شخصه فلا يمكن تقليده أو تزويره .. ان هذه الحركة هي بداية المنطلق ... » (١١) .

أما ما صرح به ابراهيم الصلحي فكان ما يلي :

« أنا سعيد أن أجد العدد الكبير من الاخوة العاملين في حقل استلهام الحرف العربي . أود أن أشير الى ما ذكر في نقاش نقابة المعلمين من الالتباس حول تعريف التراث ، وكأنه موت في حد ذاته ... اني انظر الى التراث ، وربما كنت أمثل وجهة نظر الفنانين السودانيين ، على انه وجهة النظر الانسانية الصحيحة المقبولة الواردة لتكوين حاضر تشكيلي جديد . وهذا يستلزم في المكان الاول الرجوع الى الاصول والرجوع بتمكن وادراك صحيح ينتفي معه التخوف من استغلال التراث ، لان من يحاول أن يشكل الجديد لا بد أن يدرك ذاته في المكان الاول ، وادراك الذات يستلزم أن يكون الانسان على علم كامل وتام بالمجال نفسه ... علينا أن نستغرق في التراث استغراقا صحيحا لكي نلمّ بكل أطرافه ونزيد فيه ونستمر . وهذا ما دعانا في المكان الاول للرجوع الى الحرف . ولا بد أن أذكر في هذه النقطة اننا في السودان لنا خلفية خاصة وان المجال الوحيد الذي نتوارثه ونتعامله ونتخاطب به فنيا وجماليا هو الحرف العربي ، فرجوعنا اليه رجوع الى الاصل الوحيد المباشر .. » (١٢) .

وهكذا يتضح لنا ان ما نعمل من اجله في العراق منذ منتصف القرن يجد صداه في كل الوطن العربي . وكم كان من الممكن أن يحتوي معرض الكرافيك مثلا للفنانين العرب الذي أقيم في لندن عام ١٩٧٨ على منجزات حروفية للتيجاني ومحمد المليحي وعزة الهاشمي من المغرب ، وضياء العزاوي ورافع الناصري وصالح الجميعي من العراق ، وعصام السعيد العراقي المغترب في لندن ، وماهر رائف وكمال أمين عوض وحسين الجبالي من مصر .. أي ان من مجموع (٢٣) كرافيكيا كان (١٠) منهم حروفيين . فان لم يكن نصف العدد فثلثه ، وهذه نسبة كبيرة ولا شك .

(١١) من حوار مسجل عام ١٩٧٣ بمناسبة المعرض العربي الاول لكل سنتين في بغداد .

(١٢) نفس المصدر .

— ٣ —

وفي العراق كانت الرؤيات الفنية الحروفية لفناني البعد الواحد تتعدد كما يلي :

فهناك أولا جانب استخدام الحرف العربي لذاته . وهذا الخط هو ما كانت الريادة فيه للسيدة **مديحة عمر** منذ الاربعينات من أجل الكشف عن الوعي الانساني حتى في مستواه اللاشعوري . فالحروف في لوحاتها تبدو متطورة الى بعض الاشكال التي تخرج عن اطارها اللغوي لكي تصبح مجالا للتعبير الانساني . تقول الفنانة عن رؤيتها هذه :

« لقد رأيت في منازل دمشق القديمة سقوفا وجدرانا مزخرفة ، وكذلك رأيت الآثار الباقية في غير دمشق من الاقطار العربية . ووقفت طويلا أتمتع بمنظرها » .

الى ان تقول :

« لقد أوحى اليّ ذلك ان الخط العربي الذي هو عبارة عن معان مجردة والذي هو في جوهره رمزي يجب أن لا ينظر اليه كأنه مجرد أبعاد وأشكال هندسية . ذلك ان كل حرف من حروف الخط العربي فيه القابلية الكافية وله شخصية متحركة قادرة على أن تكون صورة مجردة ... اني لأرى ان كل حرف من حروف العربية كصورة مجردة يؤدي معنى خاصا وان تلك الحروف على اختلافها في التعبير تصبح مصدرا للالهام » (١٣) .

أما **جميل حمودي** فان استلهامه للحرف يبدأ من محاولاته الاولى منذ الخمسينات في رسم ما يبدو كتكوينات ايقاعية من (الارابسك) الحديث . اما اليوم فهو يستخدم الكلمة بل العبارة المقروءة في لوحاته . وما بين بدايته وما هو عليه الآن نستطيع أن نتبين نتائج تجربته في صهر الشكل الطبيعي المحوّر أو الهندسي المجرد بحركة الخط العربي ، وهي محاولة ما من أجل التوحيد ما بين العالمين اللغوي والتشكيلي. كما نستطيع أن نقرأ ما بين سطورها ونلمس بعدا من أبعاد الموقف الحضاري العربي في عصرنا .

ويتناول **رافع الناصري** الحرف في فنه من جانب ثالث هو الجانب البلاغي . ذلك ان استلهاماته كانت تبدأ منذ الستينات من الزخم الحاد لنهايات الحروف وامتداداتها . فكأنما هو يترجم لنا فيها الجرس والايقاع المحمول في فن تجويد الخط العربي محمل بلاغة التعبير ترجمة تشكيلية وهي في قوامها الزمني الموسيقي . انه يبدأ من رسم نهايات حروف كالميم والباء أو الاطراف في أسنان السين ، كل ذلك لكي يؤلف نسيجا أو ملمسا ايقاعيا جميلا ، حتى لنكاد نسمع لديه وقع حروفه

(١٣) البعد الواحد — ٢ : ص ٢٤ .

بآذاننا . أما في الوقت الراهن فهو يبدو مكتشفا لنظام يحاول أن يخترع فيه أبجـدية جديدة كونية . فهـو سيختزل الحروف الابجدية الى حروف اشارية محيطية ليستخدمها في احالـة السطح التصويري الى عـالم فضائي ـ محيطي . انه يستعمل السهم وعلامـة الخطأ وما الى ذلك من أجل أن يزخم عالمه ذا الابعاد الانسانية والمحيطية معا (١٤) .

ولنستمع اليه منظرا فنه هكذا : « ان اي حرف من الحروف العربية يمنحنا بحد ذاتـه شكلا تجريديا متكاملا ورمزا معنويا للعالم الانساني الداخلي والخارجي معا ... فالحروف تبقى عالما انسانيا ذا معان روحيـة وبسيكلوجية فيما لو اعتبرناها موقفا داخليا للانسـان، كما انها معان خارجية مكتوبة او محكية فيما لو اعتبرناها وسيلة تفاهم له . وبنفس المعنى يتحدث عنه ضيـاء العزاوي معبرا عـن مدى كون « الاندهاش فـي الحب والفشل موضوعا من موضوعات الناصري ، يغرق فيها نفسه ويستخدم الرموز ويتحرك مع الحروف العربيـة دونما شرطية في أن تحمل أية لغة أخرى غير لغته هو.. فطالما بقيت هذه الحروف حاملة التباساتها فان اللوحـة ستظل منطوية على أسرار الذات التي يستغرقها صوت الحلم نحو الآخر .. » (١٥) . في حين ترى النـاقدة مي مظفر ان الحرف يتشكل لدى رافع الناصري تشكلات حرة دون أن يكون لمعناه الداخلي اللفظي أية اشـارة مقصودة . فالحرف لديه هو تكويـن جمالي فحسب . مثله مثل الرقم والسهم والخطوط المتقاطعة . انهـا علامات مميزة نجدها تتجمع هنا عـلى شكل طلسم أو قصيدة مقطعة أو اشارة موصلة وربما رافضة (١٦) .

ومن طرف آخر يحاول **ضياء العزاوي** استخدام الكتابة العربية المقروءة أحيانا والحروف المجزوءة فـي أحيان أخرى للوصول الى نوع من التعبير الفني الـذي يمتزج فيه الواقع بالاسطورة والشعر بالنثر والحـلم باليقظة . ولهذا السبب بالذات فان رسومه تبدو مزيجا من الرسم والملصق . وخلال ذلك تقتضي رؤيته الفنية التي طالما افصح عنها في تصريحاته أو فنه استلهـام التراث ومن ضمنه الخط العربي المدون باليد من أجـل الوصول الى نوع من المعاصرة في طرح الحياة اليومية . يقول عنه النـاقـد سمير صائغ : « ان لوحته تعـانق الماضي والحاضر . الماضي أصبح حاضرا فولد من جديد لديه . وأشكاله الانسانية وألوانه ومساحاته وخطوطه جديدة وقديمة في آن واحد . فيها طعم الارض وقـدم التاريخ . تشعر انها متعبة مع الزمن ومع ذلك تشعـر ببكارتها وحداثتها » (١٧) . وعلى هذا الاساس فـان استخدامه للحرف يظل يحمل لديه سمة زمنية تظـل جسرا يربط ما بين الماضي والحاضر ، ومـن هنا السر في انه يتعمد اقتباس الطلاسم والتجويد الخطـي فـي رسومه أيضا . فكلاهما يحمل الملامح التاريخية وكلاهما يصبح لديه تعبيرا معاصرا . ويقول الناقد سهيل سامي نادر عنه : « ان ضياء لم يكل في الاستحواذ على التاريخ القديم والتاريخ الشعبي . لقد أراد كما يبدو تشكيل نماذج تأسيسية ، وهذا ما يفسر لم استغرق طويلا في موضوعه التاريخي والفولكلوري . لقـد كان أيضـا يستحضر وعيا تشخيصيا أو انه كان يبنيه من خـلال عمله الفني » (١٨) ومن هنا فان استخدامه للكتابة العربية ينطـوي على (تشخيص يومي لوعيه) ، يمتزج فيـه حضور الماضي والحاضر : الماضي الذي يعبر عنه الخط العربي المجود ، والحاضر الذي تعبر عنه الكتابة اليدوية.

وثمة اتجاه آخر يطرحه النحات **محمد غني** ، وهو أكثر صلة بما آل اليه أمر الزخرفة والكتابة من مصيـر خلال الحضارة الاسلامية . فهو اذن يستعيد سيـرة الفنان المسلم في ابتداعه الارابسك وفي تطويره للخط العربي بضوء قوانين الزخرفـة بالاشكال الهندسيـة والنباتية . يقول محمد غني عن فنه : « يجب ان يكون للحرف العربي وجود مسبق في ذهن الفنان المستلهم له. وأنا حينما توصلت الى ما توصلت اليه من تكوينـات حروفية زخرفية معا استندت الى تاريخي الحضـاري الطويل . لقد كانت هنـاك سابقة أخرى في الزخرفة الاسلامية فضلا عن ظهور التجريد في الفن الحديث . ان وجود الحرف المسبق في ذهني يعتمد على المزج بين هذه الاعتبارات الثلاثة ، فأنا أستخدم الحرف كشكـل جميل .. كلوحة متكاملة بالمفهـوم الحديث وكتكويـن موضوعي مفعم بجماليات الزخرفة الاسلامية » (١٩) .

والواقع ان نحوت محمد غني البارزة التي يصنعها (كأبواب) أو (أفاريز) تبدو كمحاولة جادة في الوصول الـى ما يصح تسميته (بالخطـوط الزخرفية) أو (بالزخارف الخطية) . وهو في الوقت نفسه يستعيد ما حاوله الفنان العربي وربما غير العربي في الحضـارة الاسلامية من فن سمي (بالارابسك) .

ـ ٤ ـ

ولا يسعنا هنا استعراض جميـع الرؤيات الفنية التي كان الفنانون العراقيون المستلهمون للحرف العربي يرونها . ولكننا نستطيـع ان نعرّج على بعض القيم التي

---

(١٤) البعد الواحد ـ ١ : ص ١١٤ .

(١٥) مقدمة معرض رافع الناصري في غاليري سلطـان ـ الكويت عام ١٩٧١ .

(١٦) مقدمة معرض رافع الناصري في غاليري سلطان ـ الكويت عام ١٩٧٧ .

(١٧) ضياء العزاوي ، المقدمة .

(١٨) نفس المصدر ، المقدمة .

(١٩) من حوار مسجل حول البعد الواحد .

تكشفت عنها تلك الرؤى . فمن ذلك ان المساهمة باستلهام الحرف في الفن تنطوي على مبدأ معاصر يعتمد على **استبدال الشكل الطبيعي بالاثر الطبيعي** .

لقد أضحى (الاثر) في عصرنا الراهن النتيجة المنطقية لطبيعة البحث الذي تطور عبر العمل الفني منذ فجر التاريخ . لقد رسم الانسان والطبيعة ، وكان الرسم وفق مبدأ الطبيعة قد بلغ الذروة في ذلك ، ثم جاء الفن التجريدي باللاشكل بديلا عن الشكل الهندسي في الزخرفة ، وجاء أخيرا دور الاثر . وبمعنى آخر اذا كان الفنان يجد في الشكل الانساني وسيلة للتعبير عن الانسانية فلماذا لا يستبدل الشكل الانساني بما يتركه الفعل الانساني نفسه أي اثره ؟ وما الحرف الذي يكتب به الانسان سوى اثره الفكري يتركه على الورق ...

ومن تلك القيم التي يزخر بها استلهام الحرف في الفن ما يمكن تسميته **بالموقف الواقعي** . لقد كان الفنان يجد واقعيته في أن يعبر عن احاسيسه ومشاعره عبر الوسط الفني التشكيلي وبقيمه الشكلية من الوان وخطوط ومساحات وما الى ذلك . وها هو الآن بواسطة الرمز اللغوي ، اي الكتابة ، يسهم كذلك بالمعاني التي يمكنه كتابتها في عمله الفني ليتسنى للمشاهد قراءتها . انه الآن اكثر واقعية في أن يعبر عن موضوعه . فكما يدعي السورياليون انهم اكثر انسانية من سواهم باحتساب اللاشعور لحساب الوجود الانساني في الفن يستطيع أن يدعي الحروفيون انهم باحتساب المعنى الفكري المقروء يضيفون الى واقع العمل الفني بعدا لم يكن موجودا قبلهم . وخلاصة ذلك انه اذا كان الشكل الانساني أو الاشكال الطبيعية ذات دلالات حسية ووجدانية وذهنية معينة يشترك في وعيها الناس أجمعون فان الحروف والكلمات والاشارات تظل ذات دلالات عقلية اخرى يظهر اثرها عند استكمالها ، وهو ما يساهم بها في التعبير عن موقف الفنان الواقعي ...

ولكن **محمد علي شاكر** ، وهو رسام وخطاط وكرافيكي معا ، يلجأ الى استلهام الخط العربي كتعبير تجويدي بحيث يصبح للخط في أعماله مكانة هامة توازي مكانة الشكل الانساني أو الطبيعي ، ومن هنا فلوحاته من هذا المنطلق بحث عن صيغة جديدة يختلط فيها الاحساس التشكيلي بالمساحات والالوان والخطوط بالمضمون المبهم لبعض الحروف العربية التي تبدو محتفظة بكيانها التجويدي وليست مجرد وسيلة للتعبير التشكيلي .

ومن طرف مماثل يوغل **قتيبة الشيخ نوري** باحالة التكوينات الحروفية الى أشكال هندسية تعتمد على الشكل الدائري . وفي هذا الموضوع بالذات نظر هذا الفنان الطبيب رؤيته على أساس انها أكمل شكل من الاشكال . فهي رمز الحياة كما انها رمز الحركة والانسانية ، وهي لهذا السبب التصور الاشمل حتى لمسيرة الخط العربي . يقول قتيبة عن الدائرة : « الحياة دائرة عظيمة ذات محيط ، لا مرئي ، مركزها الانسان . تزدحم بما لا نهاية من الاشكال الدائرية لحد الهلوسة والهوس . القمر والشمس والكواكب والمجال البصري وحدقات العيون وقنوات السمع وكريات الدم ونويات الحجيرات وقطرات الندى وتلألؤ المياه والدواليب واللوالب وأقواس النصر وأقراص الطب وترديد الزمن وتتالي الليل والنهار ... الخ ، كلها دوائر تدور وتنبض بموسيقى الحياة .. » (*) .

وقلت عن فنه : « يستمد الحرف قيمته لديه من معنى وجوده الكوني ... وهو يأخذ قوامه لديه لا من الشكل الزخرفي ولا الزمني الصوتي بل من وجوده التشكيلي المجرد .. من المساحات اللونية الهندسية المتجاورة وعبر التكوينات المتناغمة .. » .

هناك أيضا تكوينات خالد النائب وسلمان عباس وخضير شكرجي وغيرهم ، لكن من النحاتين عبدالرحيم الوكيل وهو من الفنانين المولعين باستلهام الاشكال الطبيعية على غرار هنري مورو . أقول : ان عبد الرحيم الوكيل يعد بالكثير في مجال تدوير الكتلة في الفراغ على هيئة الحرف العربي . والواقع ان الحركة الواسعة والانسيابية التي تتمتع بها الكتابة العربية ذات الحروف المتصلة ذات امكانيات هائلة في تطوير النحت العربي من هذه النقطة بالذات .

على ان من أهم القيم في هذا المجال تظل **طبيعة العلاقة** موضوع الفنان في الوصول الى (البنية ، التشكيلية . وشكل هذه العلاقة يختلف باختلاف الرؤيات الفنية نفسها لدى الفنانين مثلما تختلف باختلاف الاشكال التي يعالجها الفنان ما بين (الحرف) و (العالم الفني) : السطح التصويري أو ما يعوض عنه. وباختصار ، فان تكوين علاقات بنيوية ما بين جانبين او أكثر يصبح في سياق البحث هو الموضوع الرئيسي في العمل الفني ، ومثل هذا الموضوع أصبح في النصف الثاني من القرن العشرين هو الموضوع المفضل في البحث والمنهج البنيوي لا في المجال الفني فحسب بل في المجالات الاخرى أيضا كعلم الاجتماع واللغات والاصوات.

أخيرا لعل تشعب هذا البحث ومتابعته من قبل الفنانين العراقيين والعرب في شتى أرجاء الوطن العربي ، ومن منطلقنا الجديد ، منطلق الوحدة في الثقافة والفكر العربيين ، هو الكفيل بظهور أبعاد جديدة لظاهرة التعبير عن البعد الواحد في الفن (أو استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي) . وأملنا معقود على كل حال بالاجيال القادمة من الفنانين الشباب في الحفاظ على التراث ، وأهم مظاهره الخط العربي ، من أجل تطوير هذه الرؤية الفنية .

بغداد

(*) مقدمة دليل المعرض الشخصي لعام ١٩٧١ .

الكأس المرة

عبدالكريم السبعاوي

في الكأس الاولى سألت ايـز
عن وطني فتفاضيت وكان فراش الليل يعانق
مصباح النافذة ويسقط فوق الافريز
ابعد مـن لندن ؟
اومأت الى النادل وطلبت شرابا لاثنين
ردت عن قمر العينيـن
سحاب غدائرها وابتسمت ..
ابعد من باريـز ؟
وطني ابعد من نجم في الدب القطبي
فخل الليل يمـر
طيور الذكرى هاجعة ولي اللحظة
واللحظـة ذهب ابريز

***

في الكأس الثانية الحت
من اي شعوب العالـم ؟
قلت الناميـة
تجيىء لها الحكام مع الفجر
باكتاف تثقلها شارات النصر
ويجترحون على شاشات التلفزيون معاجيز
من سقط الالفاظ
فينبهر الجائع والعاري والمعتل
ويشرق وجه الوطـن المحتل
وفي الليل يسوقون الشعب الى المسلخ
قطعـان معيـز

***

في الكأس الثالثة احتد الموقف
فهتفت بهـا
وطني النخلـة
والنخلة صارت مئذنـة
طرحت خيلا وسيوفا ومصاحف
جاء الطوفـان
انحسر الطوفـان
لكن جذور الوطن كمثل جذور النخل
ظلت صامدة آلاف الاعوام

فيم اذن يا ايـز ؟
شيخ الازهر يفرد شاش عمامته
تحت سنابك خيل الكفار
ويقطعهم ارض الاسلام
من نواكشوط الى تبريـز ؟

***

في الكأس الرابعة اجتزنا الارض المحروقة
كـان ازيـز
اسراب الفانتوم يطارد اطفال النبعة
حتى في الحلـم
ويسلبهم صدر الام
عبثا يستنجد اطفال النبعة بالاباء الشهداء
سار الاباء براويـز
فوق الجدران العاريـة
ويعلن جنرالات الحرب الكونية عن خطر
يتهدد اسرائيل
وعن ترسانة اسلحة شحنت للشرق
وترسانة اسلحة تحت التجهيز

***

في الكأس الخامسـة المرة
بزغت نتف من وجه فلسطين
وفرت نتف فوق خناجر كل القتلة
والمرتزقة والقوادين
فتوسلت لهـا
ليس الليلـة
من سيجيـز
عني كأسـك
ردّي وجهك
مدت كفاها الضارعتـان
انغرس السكيـن
في قلبي حتى النصل
ونهنهني الدمع فأجهشت
الى ان اقفرت الحانة وانطفأ الدهليز

بانكوك

زمن ليس للشعر

- تتمة المنشور على الصفحة ١٥ -

كان اول ما عليّ ان افعله بعد بلوغي « الوطن » ان اتصل هاتفيا باحدهم بغية قليل من الدراهم وخلافا لرامبو ، لم يكن لديّ هميان مليء بالذهب ، خبيء تحت الفراش . لكن ساقي ما تزالان سليمتين ، وهكذا في الصباح ، لو لم يأت العون في المساء ، سوف ابدأ المشي عبر المدينة بحثا عن وجه ودود ، ثانية . تلك السنوات العشر ، في الخارج . اشتغلت مثل عفريت ، ووفرت لنفسي حق العيش المريح عاما او نحوه . لكن الحرب تدخلت ، وحطمت كل شيء ، تماما مثلما خيبت دسائس الدول الاوربية فرص رامبو في الصومال . كم يبدو اليفا هذا المقطع من رسالة مؤرخة في كانون الثاني ١٨٨٨ ، من عدن ..

« كل الحكومات جاءت لتبتلع الملايين (وحتى المليارات) على كل هذه السواحل اللعينة الحزينة ، حيث يظل اهل البلاد شهورا بلا غذاء ولا ماء ، تحت اقسى مناخ في الارض . وكل هذه الملايين الملقاة في احشاء البدو ، لم تحملّ الا الحروب ، والكوارث من كل نوع ! »

اي صورة امينة هذه .. لحكوماتنا العزيزة ! هذه الباحثة ، ابدا ، عن موطيء قدم في مكان ما تعس ، مضطهدة او مبيدة السكان المحليين ، متشبثة بما لديها ، مدافعة عن ممتلكاتها ، مستعمراتها ، بالجيش والبحرية . العالم بالنسبة للكبار ، ليس كبيرا بما فيه الكفاية . اما الصغار الذين يريدون ملاذا ، فلهم الكلمات الورعة والتهديدات المقنعة . الارض للاقوياء ، لذوي الجيوش والبحرية ، لاولئك الذين يرفعون الهراوة الاقتصادية . اي مسخرة في ان على الشاعر المتوحد الهارب الى نهاية العالم من اجل تدبير معيشة بائسة .. ان يجلس مبسوط الذراعين . وهو ينظر الى الدول الكبرى تفسد حديقته .

« نعم ، نهاية العالم .. تقدم ، تقدم ، دائما .. الآن تبدأ المغامرة الكبرى .. » لكنك مهما اسرعت .. فستجد الحكومات امامك ، بالتقييدات ، والقيود ، والسلاسل ، والغازات السامة ، والدبابات ، والقنابل النتنة . لقد اخذ رامبو على عاتقه تعليم اولاد « هرر » وبناتها ، القرآن ، بلغتهم . اما الحكومات فسوف تبيع هؤلاء في سوق النخاسة . كتب مرة يقول « ثمة خراب ضروري » ، ويا للضجة التي قامت حول هذا التصريح البسيط ! كان يتحدث آنذاك عن الخراب المؤدي الى الخلق . لكن الحكومات تخرب بدون ادنى عذر ، وبالتأكيد دون اي تفكير بالخلق . لقد اراد رامبو ان يرى الاشكال القديمة تزول ، في الحياة كما في الادب . اما ما تريده الحكومات فهو الابقاء على الامر الواقع ، مهما كلف هذا الابقاء من تذبيح وتخريب . بعض كتاب سيرته ، حين يصفون سلوكه في شبابه ، يجعلون منه ولدا بالغ السوء . الا تدري ؟ لقد فعل اشياء مقرفة .. كيت وكيت . لكنهم حين يأتون الى مدح افعال حكوماتهم العزيزة ، وبخاصة فيما يتعلق بالمكائد التي وقفرامبو ضدها ، يجعلون من كل شيء عسلا وبياضا ناصعا .

عندما يريدون اغفال صفة المغامر يتحدثون عن فوضاه وتمرده . انهم يدهشون حين يقلد الشاعر نهابيهم ومستغليهم . ويذعرون لانه لا يبالي بالمال أو برتابة حياة المواطن العادي المملة .

انه باعتباره بوهيميا ، بوهيمي أكثر من اللازم ، وباعتباره شاعرا ، شاعرا أكثر مما ينبغي . وهو رجل أعمال أكثر من اللازم . وكمهرب بنادق ، حاذق أكثر مما ينبغي ... وهكذا . ان فعل شيئا أتقنه ... ويبدو ان هذا الامر أمسى شكوى ضده . من المؤسف ان لم يصبح سياسيا ، اذن لقام بعمله خير قيام الى حد ان هتلر ، وستالين ، وموسوليني ، دع عنك تشرشل وروزفلت ، سيبدون ازاءه بهلوانات . وأشك في انه كان سيجلب الى العالم الخراب الذي جلبه هؤلاء الزعماء الموقرون . كان سيحفظ بالتأكيد ، شيئا في كمه ليوم ماطر . ولم يكن ليطلق صاعقته . لم يكن ليضلّ السبيل الى الهدف ، كما فعل زعماؤنا النابهون . ومع كل الخراب الذي الحقه بحياته ، أؤمن بأنه - لو منح الفرصة - كان سيجعل العالم أجمل مكان نعيش فيه . أؤمن بأن الحالم ، مهما بدا غير عملي بالنسبة لرجل الشارع ، هو أكثر قدرة وكفاءة ، بألف مرة ، ممن نسميهم ، الساسة .

كان يمكن أن تتحقق ، بهذه الدرجة أو تلك ، كل المشاريع المذهلة التي أراد رامبو تنفيذها ، والتي عطلت لهذا السبب أو ذاك .

كل ذنبه ، انه فكر بمشاريعه قبل الاوان . لقد رأى أبعد كثيرا من آمال وأحلام الساسة والناس العاديين على حد سواء . كان يعوزه اسناد أولئك الناس الذين لا يحلمون الا في النوم ... الذين لم يحلموا ابدا مفتحي العيون . كل شيء يأتي بطيئا ، متثاقلا ، بالنسبة للحالم الذي يقف وسط الواقع ... كل شيء حتى الخراب .

كتب أحد كتاب سيرته : « لن يشفى غليله ابدا . تحت نظرته الكليلة تذوي كل الزهور ، وتشحب النجوم » . أجل ، ثمة شيء من الحق في هذا القول . وأنا أعرف الامر اذ عانيت من المرض نفسه . لكن ان حلم أحد بامبراطورية ، امبراطورية الانسان ، وان جرؤ أحد على التفكير بخطى الحلزون التي يتقدم بها البشر نحو تحقيق احلامهم ، فمن الممكن ان ما نسميه أنشطة الانسان ، سيعروها الشحوب ، حد التفاهة . لا أعتقد أبدا ، ان

الزهور تذوي ، والنجوم تشحب تحت عيني رامبو . بل أرى ان جوهره يتصل اتصالا مباشرا متحمسا بالزهور والنجوم .

في عالم الناس ، فقط ، كانت نظرته الكليلة ، ترى الاشياء تذوي وتشحب . لقد بدأ وهو يريد أن « يرى كل شيء . يحسّ كل شيء . يستنفذ كل شيء . يكتشف كل شيء . يقول كل شيء » .

ولم يمر وقت طويل حتى أحسّ باللجام في فمه ، وبالمهماز على جنبيه ، وبالسوط على ظهره . ليلبس المرء ، فقط ، ملابس مختلفة عن سواه ، أي احتقار وسخرية يتعرض لهما ؟! ان القانون الوحيد الذي نحياه حقا ، نتعلق به ، ونثأر له ، هو قانون الموافقة . فلا عجب اذا انتهى وهو ما يزال صبيا الى ان « يجد اضطراب ذهنه مقدسا » . في هذه النقطة ، جعل من نفسه ، عرافا ، حقا . لكنه ، من ناحية أخرى ، وجد الناس ينظرون اليه باعتباره مهرجا وبهلوانا . وكان أمامه اختيار أن يقاتل طيلة حياته من أجل أن يثبت في الموقع الذي كسبه ، أو أن يتخلى عن النضال نهائيا . لمَ لم يساوم ؟ لان المساومة لم تكن في قاموسه . كان متعصبا منذ طفولته . شخصا عليه أن يمضي الى نهاية الطريق ، أو يموت . وفي هذا يكمن طهره وبراءته .

في كل هذا اكتشفت ، ثانية ، ورطتي الخاصة . لم أتخلّ أبدا عن النضال . لكن ... أي ثمن دفعته ؟! كان علي أن اشن حرب عصابات ، ذلك النضال البائس النابع من الاستماتة ، حسب .

والعمل الذي اعتزمت كتابته ، لم يكتب بعد . أو كتب جزئيا . كان عليّ أن أناضل ، كل بوصة من الطريق ، فقط من أجل أن أرفع صوتي ، وأتحدث بطريقتي الخاصة . لقد غدت الاغنية منسية ، أو كادت. بسبب النضال . تحدث عن النظرة الكليلة التي تذوي تحتها الزهور وتشحب النجوم ! لقد غدت نظرتي ، حقا. أكالة : وانها لمعجزة الا تعصف نظرتي التي لا ترحم ، بالزهور والنجوم . أما بالنسبة الظاهر ، فان الشخص السطحي قد تعلم ، تدريجيا ، أن يكيف نفسه لطرائق العالم . انه يستطيع أن يكون فيها ، بدون أن يكون منها . يستطيع أن يكون شفوقا ، لطيفا ، محسنا ، كريما . لم لا ؟ « ان المشكلة الحقيقية » ـ كما أشار رامبو ـ « هي أن تجعل الروح مهولة » . أي ليست فظيعة ، بل خارقة ! ما معنى « مهولة » ؟ حسب القاموس ، هي « كل شكل منظم من أشكال الحياة . شوّه كثيرا ، اما بسبب نقص ، أو زيادة ، أو تبدل موضع ، أو تغير أجزاء أو أعضاء ، وبالتالي ، كل شيء هائل أو شاذ ، أو مكون من أجزاء أو صفات متخالفة ، سواء كان شنيعا أو لم يكن » .

ان جذر الكلمة Monstrous هو من الفعل اللاتيني Moneo أي : يحذر . وفي الميثولوجيا ، نتعرف على الكلمة في هيأة العنقاء والسعلاة وأبي الهول والقنطور وجنية الغابة وعروس البحر . وكلها كائن خارق ... وهو المعنى الجوهري للكلمة . لقد قلبت الميثولوجيا النموذج ، التوازن ، رأسا على عقب . ما مغزى هذا الامر . ان لم يكن خوف الانسان البسيط ؟ ان الناس البسطاء يرون دائما كائنات خارقة في طريقهم : أحصنة طائرة أو هتلريين .

اعظم خوف للانسان ، هو امتداد الوعي. والجانب المرعب في الميثولوجيا ينبع من هذا الخوف .

يتوسل الرجلُ البسيط : « دعونا نعيش بسلام وانسجام » . لكن قانون الكون يقضي بأن السلام والانسجام لا يأتيان الا بالصراع الداخلي . والرجل البسيط لا يريد ان يدفع ثمن ذلك النوع من السلام والانسجام ، انه يريدهما جاهزين : مثل بدلة جاهزة .



المعادلات الصعبة

قراءة لمجموعة « اناديك يا ملكي وحبيبي* »

مهدي ناصر الدين

يصعب ان اجد ثغرة ادخل فيها الى عالم محمد علي شمس‌الدين الشعري . كنت ادور حول القصائد لانتزع منها مدماكا أنفذ منه الى قصيدة ما ، لكن سورا منيعا كان يصدني ويعود بي الى مطلع القصائد : المكان الوحيد لولوجها. ومن هناك يأخذ الشعر بي متدرجا حتى ختام القصائد ، فالبنائية المتماسكة هي التي ترغمك على اتباع منهج الشاعر في التعامل النقدي معه .

مجموعة « أناديك يا ملكي وحبيبي » هي الخطوة الثالثة التي يخطوها محمد علي شمس‌الدين في عالم الشعر ، فانه ب «قصائد مهربة الى حبيبتي آسيا» و « غيم لاحلام الملك المخلوع » استطاع ان يحتل مركزا مميزا في النتاج الشعري الجديد ، ثم جاءت مجموعته الثالثة لترسخ هذه المكانة ولتثبت ان شمس‌الدين يضيف حجرا جديدا الى عمارة الشعر العربي الحديث .

في « اناديك يا ملكي وحبيبي » يبدو محمد علي شمس‌الدين شاعرا متمردا يخرب داخل لعبة الشعر ؛ يخطط ، ينسف جسورا مألوفة ويعبد أخرى ؛ يستقي من التراث ، لكنه يقولبه ولا ينقاد له ؛ يطلع على نتاج الآخرين فيهضمه ويسمه بميسمه الخاص ، حتى تظهر بصماته وليس غيرها على قصائد المجموعة . وبذلك تراه يقسو على نفسه بشكل يكاد يزهقها ، فلا تخرج القصيدة من بين اصابعه الا نقية مصفاة لا خلل فيها ولا ارتباك ، من هنا بنيت ما ابتدأت به فاتحة الكلمات ، مشيرا الى سور منيع يحصن قصائد المجموعة ويحميها من التصدع والانفصام .

في « اناديك يا ملكي وحبيبي » تظهر قصيدة صباح التعب فاتحة القصائد ، من مطلع القصيدة يبدو الشاعر متحفزا للرحيل ، قاصدا عوالم اخرى لم تطأها قدم بعد . انها حال الشعراء الذين لا يستقرون على حال ، دائما يبحثون عن مواطن جديدة يحطون رحالهم فيها فيحولون الصحارى الى واحات خضراء وبيادر غلة. وهنا تكمن عملية الابداع والخلق الفني :

ناوليني حذائي وقلبي
ناوليني العصا
وقربة ماء الحياة
انني داخل في فضاء الحقول البعيده

ثم يتدرج في القصيدة مصورا غربة الشاعر عن العالم الذي يعيش فيه حيث لا وطن ولا صديق ، فييمم وجهه شطر اماكن مجهولة دون أن يفقد الامل في استعادة صلاته الاولى بالعالم القديم .

اذا كان في الارض متسع للرحيل
فلا بد ان نلتقي .

يسيطر على محاور هذه القصيدة عالمان : عالم يموت، وعالم ينهض . انها جدلية مدروسة ومعادلة صعبة يجمع فيها الشاعر بين النقيضين . وهنا تبرز عملية تغيير المقاييس في اكثر من موضع :

أ ــ طاهر مثل اول الخطايا

ب ـ عاشق ام مسيح بوجهين ، للنور وجه والحزن
هذا القنــاع .

ج ـ تدور الساعة ضد الوقت

د ـ اقترب الفجر واوشك النجم العمر يذوب

هـ ـ لكني ضيعت الحكمة حين غزاني الشيب

و ـ من يرجعني نحو التاريخ ، من يرجع هذا النهر
الى المجرى ؟

ز ـ مينرفا لا تبصر وجه الامس . فهل تبصر وجه
الآتــي ؟.

كل هذه التناقضات تتمحور حول مركز اساسي يبين صراعا بين عالم مضى وعالم حاضر ، لكنهـا لا تتنكـر للماضي كليـا بل تستمد منه الايجابيات وتحاول ان تخلق منه روحا جديدة ومضمونـا جديدا يتحدان (الـــروح والمضمون) لبناء آفاق فاغلة ضمن سياق القصيدة ، وهذا النـوع من الكتابة لبس جديدا على الشاعـر ، ويستطيع اي قارىء ان يتلمسه في مجموعتيه السابقتيـن ، ولا سيما في قصائد « وجه لامي من اربعة وجوه » ، « فـي مرآة مكسورة » . وفي قصيدة « موت مطر الصقر وانثى الرمـاد » و « غيم لاحلام الملك المخلوع » ، وان كانت كـل قصيدة تعالج نوعا من انواع الجدلية . ففي « صبـاح التعب » تبرز معادلة تقوم بيـن الماضي والمستقبل وهو بذلك يسير ضمـن منهج مدروس اختطه لنفسه منذ اول بداياته الشعرية ، وان دلت هذه المعادلة على شيء فانهـا تدل على واقع لا بد من الحديث عنه . هذا الواقع يصـور الزمن الذي كتبت فيه القصيدة . انه زمن الحرب سيـدة التناقضات ، حيث تنعدم الرؤية وتسقط كل الاحكام ، وبالتالي يبرز وجه التناقض الذي يكتنف الوضع العـام وينعكس طبعـا على بعض جوانب القصيدة . من هنـا نستطيع القول ان الشاعـر بقي مشدودا الى عالم يعيش فيه ورغم محاولاته العديدة للافلات منه ، لا يستطيــع اطلاقا ان يتخلى عن جذور التصقت بهذا العالم الـذي تبرز فيه أشكـالات عديدة تقلق الشاعـر وتحاول سلخه عـن وقائع عايشهـا وعاش ضمنهـا ، فيستعيـن بمقطع اساسي يصور هـذا الواقع ويردده في اكثر من موضع :

فصراخ الوحش غريب
وصراخ الانسان غريب كالانسان

ثم يختتم شمس الدين قصيدته بعد ان تمر عبارات الحزن والغناء ـ الموت والحياة ـ الحلم الواعي ـ الماضي والآتي ، وحيث يجد نفسه في عالم مليء بالتناقضات ينهي قصيـدتـه بخاتمة تحريضيـة تدعـو الى تغيير المألوف وتحض على خلق شيء ما يغير حيزا من هذه التناقضات الكثيـرة :

يقول اذا الشمس عادت لعادتها
صباح المرارات أيها البشر النائمون
صباح التعب
ايتها الحجاره والهياكل والازهار

اما قصيدته الثانية « اناديك يا ملكي وحبيبي » والتي حملهـا عنوان المجموعة . فانهـا تكـاد تكـون فريدة في مضمونهـا واطارها . مميزة عـن غيرهـا من قصائـد المجموعة . فهي تلعب على وتريـن رئيسيين يمثل الاول الكبريـاء العربيـة الجريحـة التي تنهض حينا وتتحطم حينـا آخر : ممثلة بابي الطيب المتنبي وبعض خصاله ، والوتر الثاني يمثل الحلم الذي يبتكـر عالمـا في الافـق الروحي ، يعوض عـن تعاسة الواقع ويخلق آفاقا جديدة في بعـد كوني وانساني شامل .

ويبدو ان الشاعـر درس المتنبي وجبران خليـل جبران دارسـة وافيـة استطاع فيهـا ان ينفذ الـى عالميهـا ويكون مـن بعض ما عندهمـا ادوات للتعبير ، بحيث تبدو الحالة الشعريـة مواكبة الصورة الملائمة دون ان يتوكأ الواحـد منهمـا علــى الآخر (الحالـة ، والصورة) فلنسمعه في المقطع الاول الذي يمثل المتنبي المركـز الرئيسي فيه قائلا :

احمد الآن مرتحل ، في كتاب السماوة
يعبد نرجسة اسمها جسدي
يعتلي جبلا عاليـا
ثم يشرف منه على نفسه

في هذا المقطع يحاول الشاعـر ان يكـون متجردا ، متخليـا عن كل ارتباطاته السابقة : فهـو يعلو فـوق نفسه ويراقبهـا ليشاهـد فيهـا تناقضات الزمن الحاضر فتتخذ الامور عنده شكـل حوار يمثل بعدا من ابعـاد النفس الانسانية . بهذا الحوار استطاع ان يزود القصيدة بدينامية وحركـة دائمتيـن تفتحـان فيهـا نوافذ تطل على آفـاق جديدة :

تخاطب من ايهـا الحالم في الارض
ـ اخاطب نفسي
ـ ومن انت يا سيدي
ـ انا حارس هذا الركام .

ثم يحاول الشاعـر ان يحل رمـوز الاشيـاء التي يشاهدها من موقعه البعيد ، فيتوصل الى حل الكثيـر منها ؛ لكـن رموزا اخرى تحول بينه وبينها امور عديدة ، هذه الرموز الغامضـة هي التي تمنـح القارىء لــذة الاكتشـاف ، فلو ان كلّ الامور كانت مبسطة سهلة التناول يفقـد الشعـر بذلـك متعـة التساؤل والتحري عن فض مكنونـات الامور

وماذا تقول النجوم
ان في القمح شيئا من الدم
حتى الكلام الذي قاله زارع الحقل امسي وريدا
ترحل اذا ايها الخارجي القديم

كل شيء هنا قابل للخديعة
النساء . الرجال . البحار . السماء . الكلاب
الممالك

ثم تمر القصيدة بلحظات يأس متعددة . لكن الشاعر لا يستسلم لهذه الحالة بل يبقى مزودا بدرجة عالية من الوعي تمكنه من حمل سيفه . وتحول بينه وبين الاستسلام وينجح في خوض المعركة حتى النهاية .

« ان مرجانة القلب مفقودة
وانا عابر في بقايا القصور القديمة
هذا حصاني وسيفي واغنيتي المشتهاة
وامضي الى الحرب فلتبرز واحدا واحدا »

اما عن العبارات التي وظفها الشاعر لتعبر عن بعض الخصائص التي تتعلق بشخصية المتنبي فانها عديدة نذكر منها .

١ ــ سيولد في حارة الماء قرب المصلى
صبي تقبله امه قبلة النار بين العيون
ــ اشارة الى مكان ولادة المتنبي والى ابيه السقاء امام مسجد الكوفة

٢ ــ هذا حصاني وسيفي واغنيتي المشتهاة
ــ اشارة الى خصال المتنبي ولا سيما في قوله :
« الخيل والليل والبيداء تعرفني »

٣ ــ تأتيه الشمس من الكتفين فترحل قامته وتغيب الشمس عن الكتفين فترحل قامته
ــ اشارة الى ترحال المتنبي الدائم
« يقولون لي ما انت في كل بلدة » الخ

اما المقطع الثاني من القصيدة الذي يستغل فيه الشاعر الحلم كتعويض عن فردوس مفقود والذي يشكل جبران خليل جبران المحور الرئيسي فيه خصوصا في « النبي » ومدينة اورفليس ، يبرز الموت في هذا المقطع سيدا يحتل حيزا كبيرا من السطور .

نبدأ في الموت ولا نتعداه
فالموت هو الاحلام الموصولة

ثم يتدرج الشاعر واصفا رؤيا تتخذ شكل كابوس مرعب مصورا هلالا ينشق فتسقط منه دماء تتسرب نحو المستقبل ونساء فوق سطوح بيضاء يعاقبن الارواح وشخصا وحيدا وجهه اصفر ويداه علامة . ثم سرعان ما يتبين ان هذا الشخص هو الشاعر نفسه ، وفي هذا الجو الرهيب يطلق صراخا وحشيا بقصد الاستغاثة لكن الآذان تبقى صماء عنه فيرتد نحو المرآة ليبصر اثار الخوف على وجهه فيلقى ظله ولا شيء آخر فيدرك انه وحيد في غياهب الخوف والرهبة .

اما كيف استطاع الشاعر ان يوفق بين مقطعين مختلفين فانه كان يمد الجسور ويستعمل قواسم مشتركة كانت تربط بين مقطعي القصيدة المتباعدين ، ولعل اهم هذه الجسور هي التالية :

القسم الثاني	القسم الاول
ــ ما الذي يجعل الارض أصفر مما تكون امد **كلاما** الى جسمها وتفتح باب الجنون	١ ــ ما الذي يجعل الارض أصفر مما تكون امد **لهيبا** الى جسمها ونفتح باب الجنون
ــ خبرتني الطوالع قالت : سيأتي زمان تدور **الطواحين ضد الهواء** .	٢ ــ خبرتني الطوالع قالت : سيأتي زمان ويولد في حارة الماء قرب المصلى صبي .. او يتمادى **فيلعب لعبته القاتلة**
ــ **كان يجالسني** فوق العشب على اكتاف **مدينته** (اورفليس) .	٣ ــ **كان يجالسني** في يوم الكرادة في **بغداد**
ــ ويجاذبني **اطراف الحلم** واطراف العالم	٤ ــ ويجاذبني **اطراف حديث** لا يفهمه الانا
ــ ويقول بان الله تكلم في حنجرة العصفور وحنجرةالوادي **وترنم** في حنجرة الانسان .	٥ ــ ويقول بان الله تكلم في حنجرة العصفور وحنجرة الوادي **وتلعثم** في حنجرة الانسان .
ــ لا بأس **قريب** منك الله اذن **وصلاتك اعمق** من هذا البحر وابعد من تلك الشطآن	٦ ــ لا بأس **بريء** منك الله اذن . **وخاوية صلواتك** مثل بكاء الريح على زبد الشطآن

اما اهم التعابير التي تتعلق بشخصية جبران فهي التاليـة :

١ ـ ينظر آونـة للبحر وآونـة في بحر كآبته .
اشارة الى قول جبران :
ـ « والقى نظرة عميقة الى البحر فاختلج قلبه في اعماقه » ـ النبي ص ١١ ـ

٢ ـ كان يجالسني فوق العشب على اكتاف مدينته
اشارة الى العبارة التاليـة :
« وهو يستلذ الجلوس على رؤوس التلال والنظر الى مدينتنـا » ـ النبي ص ٧٦ ـ

٣ ـ ليس هذا بكائي لجبران
لكنني اعلم ان الكآبة سري ...
فدعني احبك حتى الندم
اشارة واضحة الى قول جبران :
« اذا وجدت في نفسك ميلا للكآبة ولا يعلم سر هذا الميل الا القديسون فلتكن فيك المعرفـة والفـن والسحر ..» ـ رمل وزبد ص ٢٥ ـ الخ .

ويبدو واضحـا فيمـا تقدم ان محمد علي شمس الدين استطاع ان يوظف هذين الرمزين في عالـم الشعر وبالتالـي كـان قادرا على احداث الرعشة المطلوبة ازاء العمل الفني الابداعي . فرغم تنافـر الموضوع الذي يجمع بيـن شقي القصيدة يجد القارىء نفسه مرتاحـا فـي قراءتهـا واجدا فيهـا متعة تقوده من مطلع القصيـدة الـى نهايتهـا .

اما قصيدة « ورشة القتلة » فمعظم اجوائها مستمدة من الريف الجنوبي . ويظهـر ان الشاعـر قد عـايش القروييـن وصور شيئا من عاداتهم وتقاليدهم فـي سرد شعري شيق . ويبدو شمس الديـن في هـذه القصيدة منسجمـا مع نفسه يعبر عـن علاقات بيئة ينتمي اليهـا وربما يكون قد تعمد هذا الاسلوب ليصل شعـره الـى اكبر مسـاحـة من الناس . فحتى الانسان العادي يجب ان يشعـر ان هناك اقلامـا تناصره وتتوجه اليه والا اقتصر الادب على فئة محدودة من النـاس ، وبالتالي تنحصر الكلمة في مجال ضيق لا تنفذ منـه .

بعض عبارات القصيدة تعبر عـن جو الحرب الذي حاول الشاعـر الابتعاد عنه في قصيدتيه السابقتيـن وهو من بدايـة القصيدة يزود نفسه بالامل رغم اجـواء الموت والحزن والكآبة التي تسيطر في كل مكان .

جسدي دافىء
والاصابة مزقت الثوب
لكنها لم تزل معلقة بين جلدي
وبين السماء
رئتي لم تزل فـي مهب الهواء

في عبارته الاخيرة يبدو الشاعر متفائلا غير مستسلم لليأس . فهو يدرك وضعه ويعرف ان فانوسه ممكـن ان يبدد غياهب الظلام والعتمة . ورغم خطورة الموقف ينذر الشاعـر نفسه صليبا وقربانا لانقاذ الانسانيـة المعذبة .

ان سبعين ألفا من النجم تهوي
لتلمس هذا الدم المستحيل
فاجرحوني
أنا ذبيحتكم في الزمان البخيل

في القصيدة تصوير دقيق لبعض العادات خصوصا نظرة القرويين الى رجـل الدين وتقديسهم له معتمدين كلامه منزلا لا يجـادل فيه ، بينما يستغل « جعفر الدموي » هذه الظاهرة (سذاجة القرويين) ليصل الى ما يريد تحت ستار سيطرته الدينية .

ويظهر الشاعر في هذه القصيدة غريبا عن كـل ما يجري حوله وكأن الاشياء تتخذ موقفا عدائيا منه :

جسدي هارب
والقرى تدحرج خلفي جواسيسها
قصب النهر
ثرثرة الماء في صمته
وشايته بي
جعفر الدموي
والقرويات
والنعجة ـ الذئب . والريح والمئذنة

ازاء هذا الحصار وأمام حشد الاعداء هذا ، يقدم الشاعر نفسه خشبة للخلاص :

أقول وداعا بلادي
وداعا قيودي الصغيرة
لم يعد للمغني فم
ولا طعم للعاشقين
والذي يفصل الشمس عن طفلها
ورشة القاتلين

الا ان ملاحظة تفرض نفسها فـي خاتمة القصيدة حيث يفقد المعنى الاخير شيئا مـن عذوبته وجماله . فعنـد انسجام القارىء واهتمامه بمتـابعة تفاصيل القصيدة يفاجأ ببعض الاشكال الحسابيـة التي تحرم القارىء من متابعة قـراءة القصيدة ليفكر بحل هـذا الشكل وبالتالي تفقد القصيدة سيرورتها الاولى لتدخل في شيء من التعقيد :

½ كوب : نصف كوب من الدال
في
½ كوب : نصف كوب من الميم
في
½ نصف : نصف نصف السماء

ولست ضد أستعمال اشكال جديدة في كتابة القصيدة . فللشاعر ملء الحرية في اختيار تعابيره شرط أن تؤدي هذه التعابير مفادا جديدا .

أما « أغاني » محمد علي شمس الدين ، فانها تتمحور حول خطين رئيسيين : خط غنائي يدخل فيه البعد النفسي . ويشكل مركزا له ، وخط آخر يلعب فيه النغم على وتر داخلي وايقاع عميق .

المحور الاول يضم : « اغنية للامطار » و « حديقة الانتظار » و « اغنيـة للبحر » و « أغنيـة للعنقاء » و « أغنية للرؤيا » و « أغنية للموت » و « أغنية كي تنام زينب » .

أما قصائد المحور الثاني فهي : « أغنية معدنية » . « الطعنـة » ، « يا ابن سينا يا أبي » و « اغنيـة للصخرة » .

لكن أكثر من قاسم مشترك يجمع بين أجـواء هذين الخطين سيما وان مناخا متشابها يسيطر علـى معظم القصائد ، ولعل هاجس الموت والكلمات المعبرة عنه تطغى على كل الاغاني بحيث لا تخلو قصيـدة واحدة من ألفاظ تدل بشكل أو بآخر على موضوع الموت :

قناص ، مرمى ، دم ، تهوي الملكية ، العصـافير نازية . ضربة في الدوار علـى الرأس ، للموتـى اذا قاموا . المقصلة . للدم القاسي حطام ، المـوت ، قبر . الجسد المنهار ، من يقتلنا . بالاضافة الى قصيـدة « أغنية للموت » والتي تعبر بكاملها عن هذا الموضوع .

في « حديقة الانتظار » و « زينب » ، و « أغنيـة للموت » تظهر تقنية محمد علي شمس الدين فـي فن الشعر ، فهو دائما يستطيع أن يوفق ويلائم بين الحالة الشعرية من جهة والرمز والصورة مـن جهة أخرى ، عدا عن ميزة واحدة تغلف كل الاغاني ، وهي وحـدة الموضوع ، بحيث نرى ان العبارة اللاحقة تتولد مـن العبارة السابقة ، وان اي حذف أو تغيير من شأنـه أن يوقع خلـلا في نظام القصيـدة وسياقها العام ، ونستشهد في هذا المجال بقصيدة « الطعنة » :

— اين انت ايها الصبي ؟
— افتح في ملكوت الله الواحد بابا للتكرار
— وافتح في التكرار طريقا يفضي للانثى
— وافتح في جسد الانثى بابا يفضي للوحشة
— وافتح في نفق الوحشة بابا يفضي للانسان
— وافتح في الفصل الثاني من فقرات الظهر
كتاب الجرح تجدني خلف الطعنة

أما قصيـدتا « يا ابن سينا يا أبي » و « أغنيـة للصخرة » فيمكن اعتبارهما محطتيـن يقف عندهمـا الشاعر ليتأهب بعدهمـا للشروع بموضوع جديد ، وهما لا تخلوان من نزعة صوفية . اذ لا بد وأن تراودك صورة الحلاج عند قراءة القصيدتين . ولا بد أن تتذكر بيتـه الشهير :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان سكنا بدنا

ولعل قصيدة « زينب » من الاهمية بمكان يجعلها تتميز بصفة خاصة هي السهولة فـي الاداء والتراتبية في تأدية المعنى ، فلا يستطيع القارىء أمام نوع كهـذا من الشعر الا أن يقف معجبا حيـن تصيبه قشعريـرة الاعجاب . وهذا برأيي المقياس الاول للحكم علـى اي نتـاج .

هذا عن الخصائص التي تمتاز بها القصائد كـل على حدة . أما بشأن الانطباعات والملاحظات التي يمكن الخروج بها من المجموعة فانها عديدة نذكر منها :

١ ـ اللغـة

في « أناديك يا ملكي وحبيبي » :

يظهر محمد علي شمس الدين مرتاحا من هاجس اللغة . فلم تعد التعابير البلاغية الشعرية مـن قرآنية ونحوية تشغل باله ، لكنه يتجه بلغته نحو منعطف جديد فيه من الخطورة الشيء الكثير . فالحالة ليست سهـلة والمراهنة تكون على استمرارية هذا النمط من الكتابة . فلسفة شمس الدين تضـع القارىء في مفترق بيـن السهولة والتعقيد وفي فسحة بين العتمة والضـوء . كموقف المتلمس الخيط الابيض من الخيط الاسود عند مطلع الفجر .

٢ ـ اللعب بمقاييس الزمن : من أول عبارة فـي المجموعة نستطيع أن نكتشف هذه اللعبة الفنية :

« الى
مينرفا وخديجة وآسيا وبلقيس
كل النساء التي **ماتت غدا** »

اما العبارات الاخرى التي تندرج ضمن هذا السياق فهي عديدة ، منها :

أ ـ تدور الطواحين ضد الهواء

ب ـ تدور الساعة ضد الوقت

ج ـ من يرجع هذا النهر الى المجرى
من يرجعني صوب التاريخ

د ـ لكني ضيعت الحكمة حين غزاني الشيب

٣ ـ استحضار الشخصيات التاريخية واعطاؤهـا في بعض الاحيان أدوارا مختلفة عن أدوارها الاصلية . ومـن الشخصيات التي ورد ذكرهـا في المجموعة : القيصر ، عبد الرحمن ، بلقيس ، مينرفا ، المتنبـي ، جبران ، ابن سينا وغيرهم .

٤ ــ لا يمكن تصنيف شعر محمد علي شمس الدين في هذه المجموعة ضمن مدرسة أدبية واحدة . فتارة هو رومانسي حيث تتمثل هذه المدرسة عنده في مواضيعها المتعددة : الكآبة ، الحزن ، الخوف ، الوحدة ، الموت . وتارة هو سوريالي الرمز عنده مفهوم لا يسهل حله ، فلنسمعه قائلا :

انها تمطر في السر وقبل الكائنات
او
لي طفل يبحث عن لعبته في قبر ابيه

٥ ــ تتسم معظم القصائد بنزعة مأساوية ترتد بشكل أو بآخر الى الحزن الكربلائي وتتعداه أحيانا لتصل الى حدود المأساوية الاغريقية .

٦ ــ تقوم المجموعة على أحاسيس ثلاثة تظهر تقريبا في مجمل القصائد . هذه الاحاسيس هي :

١ ــ احساس بالزمن .

٢ ــ احساس بالموت .

٣ ــ سديم وجداني عام تفرق فيه الاشياء . يغلفها جميعا الحلم كنقيض للواقع .

ولعل الحكم الاخير الذي يكونه الدارس عند قراءة هذه المجموعة هو ان محمد علي شمس الدين قد قطع مسافة في عالم الشعر لم يقطعها سواه من جيله الشعري الجديد . انه يحاول ابتكار المعادلات الصعبة : أن تكون البساطة حاملة أبعاد السوريال والوجدان يحمل ثقل المعدن .

مهدي ناصرالدين

ماجستير ادب عربي

---

* اناديك يا ملكي وحبيبي ــ دار الاداب ١٩٧٩ .

أزمة المسرح المصري

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٤ ـ

خفيفة . بينما لم يذهب المحرر الى نعمان عاشور ولا الى محمود دياب ولم يطلب منهما الكتابة . اما الفريد فرج ففي منفاه الاختياري بين باريس وعواصم عربية اخرى . وصلاح عبدالصبور في منفاه الاختياري في القاهرة نفسها . ونجيب سرور لحق بزميله ميخائيل رومان الى « دار البقاء » . ولم يفكر احد في الذهاب الى الدكتور رشاد رشدي او الدكتور سمير سرحان (مع انهما من كتاب الاهرام) . ومن حق المحرر ان يزعم انه لا يعرف مؤلفا مسرحيا باسم يسري الجندي او شوقي خميس او فوزي فهمي ، ولا حتى صلاح راتب ـ صاحب ما يقارب السبعين مسرحية منشورة (فهو ينشر اعماله على دفعات . كل دفعة ، مجلد يحتوي على خمس او ست قطع) ونحو عشر مسرحيات عرضت بالفعل (اكثر مما عرض لالفريد فرج او نجيب سرور . فقد كان الرجل صاحب حيثية في وقت ما) .. ومن واجبنا ان نشير الى ان هذا المؤلف هو الكاتب المسرحي « الكمي » الوحيد في مصر !

أما من المخرجين فقد اشترك عدد كبير . فمن الجيل الاوسط تحدث المحرر مع كمال ياسين ثم كرم مطاوع وسمير العصفوري واحمد عبدالحليم (طبعا مع شيء من التجاوز لانهم أصغر من ياسين سنا) ولم يفكر المحرر في عبدالرحيم الزرقاني ولا حمدي غيث. ومن جيل الشبان ، تحدث المحرر مع سناء شافع وعبد الغفار عودة (اما جلال الشرقاوي ، فقد اختار ان يتحدث بصفته « المكتسبة » التي صارت حقيقته : صاحب فرقة ومسرح . وقد كان هذا اعتبارا شديد الاغراء لنا بالكلام . فانتبهوا !) .

ومن الاكاديميين ادلى بدلوه كل من الدكتور ابراهيم حمادة ، والدكتور سمير سرحان (وهو اكاديمي وناقد صحفي ومؤلف . ولكن تحدث بصفته الاولى، لا ندري لماذا ؟) . وهكذا فان هذا الحديث عن ازمة المسرح في مصر ، يأتي بمناسبة « طرح الموضوع » المناقشة ، ذات فجأة ، في مصر نفسها ، واعادة سحب الموضوع (أي السكوت عنه دون نتيجة واضحة بعد قليل . ومعلوم طبعا ، ان « طرح الموضوعات » بشكل صحيح لا يعني الا نصف حل ازمتها (هكذا قال ماركس) فما بالكم اذا جاء الطرح غير صحيح .. لم يقل ماركس في هذا شيئا ، ولكن اعتقد انه يؤدي الى زيادة تعقيد الازمة) .

ومع ذلك فسوف نجرب . واحب اولا أن أطرح فكرتين . اولاهما أن المتحدثين في الحقيقة تحدثوا بشجاعة . ولكن كلا حسب مفهومه عن الشجاعة وحسب مفهومه عن «الخطر» الذي عليه ان يتشجع وهو يواجهه .

وثاني الفكرتين : ان الجميع قد تحدثوا من منظور موقع كل منهم . فان كان جلال الشرقاوي قد تحدث من منظور صاحب الفرقه . فان يوسف ادريس تحدث من منظور كاتب الجيل الاوسط (بعده جيلان) الذي عانى من صنوف كثيرة من القهر (بصرف النظر عن تغير مفهومه هو عن القهر ورد فعله ازاء كل نوع من القهر. وتعامله مع كل قهار او غشوم) ، وتحدث عبدالرحمن الشرقاوي باعتباره الشاعر الانساني الاخلاقي الذي يعتبر الحرية قيمة اخلاقية بالاضافة الى كونها قيمة وجودية . وتحدث توفيق الحكيم باعتباره رجلا يجب ان يثبت صلاحيته الدائمة لكل اوان ومكان ومن منظوره المألوف ، وهو أن يغير منظوره بسرعة ولكن دون خفة اليد المطلوبة . فيحاول ان يشغلك عن منظر التبديل بكلام يقول فيه ان كل شيء فيه كان هكذا دائما . ولكن دون ان يتبين ان « هكذا » تلك تبدو لمن ينظر اليه ذات وجهين على الاقل (الوجه الذي كان قبل ان تسأله ، والوجه الذي يريد ان يضمن بسرعة ـ ويخيب دائما ـ لكي يتناسب مع السؤال) وقد تبدو لمن يعرف تاريخه (لا مناسبة للكلام عن المستقبل) انها ذات وجوه دون حصر .

وتحدث احمد عبدالحليم مثلا باعتباره « شابا مختلفا مع الواقع » . اولا لان مرحلة العمر الحرجة هذه تجعل المرء احيانا متشبثا بالقادمين رغم انه رحل عن مكانهم الزمني منذ زمن لا يستهان به ، وثانيا لان القول بالاختلاف مع الواقع يمكن ان يبرر السعي وراء ما « يبقى في الارض » الذي لم يعد نقيضا لـ « الزبد » مثلما كان الوضع في قديم الزمان ،وثالثا لان القول (ايضا) بالاختلاف مع الواقع شيء والقول بالثورة شيء ثان والقول بالرفض (فقط) شيء ثالث . ومعلوم ان القول الاول هو اخف الاقوال وطأة على الواقع وعلى من يملكونه اذا كان هناك من يهدد بالقول الثاني أو يبربر بالقول الثالث .

وتحدث سناء شافع باعتباره ولدا ماديا جدليا يعرف قانون التناقض ، وقانون تناقض التناقض (وهذا قانون صعب) . وهذا القانون الثاني يمكن ان يؤدي الى نفي الاصل ، بقدر ما يمكن ان يؤدي الى وجود أصيل جديد فيه من الاصل ما يصلح للحياة ولكنه ليس هو ، هو ، وبقدر ما يمكن ان يؤدي الى وضع من قبيل الشعوذة حينما يخرج ارنب من صدفة سلحفاة ثم يضع الارنب بيضة نعامة . فيختفي الاصل ، ولكن تختفي معه العلاقة بينه وبين ما حل محله ، ويصبح من الواجب البحث عن « قوة الايجاد »التي

هي في الغالب كف الخاوي ومهارته . وهذه سمة من سمات هذا الجيل (او بعض ابنائه) اخذوها عن اساتذتهم .

فمثلا تحدث سمير العصفوري من موقعه كمدير لمسرح (مسرح الطليعة ، من المسارح المملوكة للدولة)، وهذا يحتم عليه ان يدافع عن القطاع العام ، ولقد فعل. ولكنه ــ لحسن الحظ او للاسف ــ شغال بكفاءة معمسارح القطاع الخاص ، وهذا يملي عليه الا ينسى مصالح اناس من اصحاب الفضل والمروءة ، ونقد فعل . ولكنه ايضا يذهب الى بلاد العرب باعتباره صاحب مدرسة اخراجية « طليعية » وهذا يوجب الاهتمام بالقيم القومية والنعميق الفكري والتجديد في « الفورم والكونتينت »، ولقد فعل . ولكن لا بد من أن يوضع في الاعتبار ان الوقت ليس وقت « آرابيزم » ، وانما كل ما يناقضها ،حتى لا « تبوظ » المعادلة التي ينبغي الا تكون نتيجتها صفرا. وانما « كتلة» . ولقد فعل ، وخرجت المعادلة كما رسم لها .

ولكن هناك وجها آخر لذلك الجيل من شبان مخرجينا . اسفر عنه عبدالغفار عودة ، الذي اختار ان يكون رومانتيكيا ــ وهذا هو الحد الاقصى من نوع خاص من ذكاء نوع معين من رجال الاعمال . ففي الرومانتيكية تستطيع ان تكون ساخطا دون تحديد مهمة السخط . وتستطيع انتكون مكتئبا فلا ينبغي ان يلومك احد لانك تسعى الى الترويح عن نفسك ، وتستطيع ان تكون منفعلا ــ ولكنك عاقل ولستعبيطا ــ نستطيع أن تقول انك لا تريد الكلام « الآن » حتى لا اغلط في حق من احبهم ، فلا يحاسبك احد لانك لم تتكلم ضد من يفترض انك لا تحبهم ، فانت على كل الاحوال لا تفعل ما يعبّر عنه وجهك باستمرار ، ولكنك لا تفعل ايضا ما لا يعبر عنه هذا الوجه . وانما أنت رومانتيكي ، تفعل ما تشاء وتقول ما تشاء ، والنتيجة ــ لانك لست شديد الذكاء ــ تحددها النجوم والخطوط المرسومة في باطن كفك .

وتحدث كمال ياسين باعتباره « مديرا » مسؤولا عن كل ما هو « دراما » من ممتلكات الدولة . وهذا يحتم عليه أن يدافع عن هذه الممتلكات بالروح وبالدم . ولكنها ممتلكات مهترئة ، سرقت محتوياتها وزخارفها الثمينة وأكلها التراب وتشققت ، ولذلك فلا يمكن الدفاع عنها بحماسة . ومع ذلك فهي يمكن ترميمها وتزويدها بزخارف من البلاستيك المدهون الذي قد يخدع محدثي النعمة فيظنونها من النحاس أو من الذهب ، أو يتظاهرون (حتى) بأنهم ظنوها هكذا . ولذلك فانه يدعو الى الاعتراف بحقيقة تاريخية وهي ان افكارا ما ليست فقط في المسرح ، بل ولا في المسرح والسينما ، وانما في المسرح والسينما والتليفيزيون .

ولما كان من المستحيل على كل مسرح ان يصبح « بلاتو » للانتاج السينمائي ، بينما يمكن أن يكون ستوديو للانتاج التليفيزيوني ، فهو يرى أن يكون في كل مسرح ــ أو يكون كل مسرح ستديو للانتاج التليفيزيوني ، لكي يكسب مسرح الدولة وينتعش ويساهم في ميزانية الدوله بارباح . او على الاقل يعول نفسه فلا يكلفها نفقات معيشته. وهو هكذا كبير السن وعاطل ومتسول. ولكن هذا ايضا قد يكون نوعا من « التذاكي » . فلو كنت انا المسؤول عن كل ما هو دراما (المقصود دراما مسرحية) من ممتلكات الدولة ، ولكني ممثل محدود ، ومخرج « على فدي » ، والانتاج التليفيزيوني شغال كالموالد الهائلة وكل من هب ودب يغترف الفلوس ما عداي ، أنا الذي « أمضي » على كل الاجازات لكل من أرأسهم لكي يذهبوا فيغرفوا ، وأنا الذي عندي كل هذه « الامكانات التليفيزيونية » في صورة مسارح : فلا بد ان افكر هكذا : أحول كل هذه المسارح الى ستوديوهات . وأنا مديرها . ولن يجرؤ منتج أو مخرج على عدم تشغيلي مخرجا اذا كان منتجا . أو ممثلا اذا كان مخرجا . وهكذا يستفيد الجميع . ولا أكون شريرا ولا وغدا أضر زملائي أو أضر ما ائتمنتني عليه الدولة صاحبة هذا القطاع الملعون الذي يمكن أن تكون فيه الفائدة ، والنجاة . أما اذا كنت ممن « فتح الله عليهم » وصرت صاحب فرقة مثل جلال الشرقاوي ، فلا بد ان أقول مثلما قال :

● الحرية أهم شيء في الوجود للفنان . (وهذا كلام حسن) ولكن ما هي الحرية ؟

● الحرية هي أن ترفع وزارة الثقافة أو هيئة المسرح ــ أو كل من كان مكلفا بالمسؤولية في الدولة عن المسرح ــ يدها عن هذا المسرح ، فلا تراقب شيئا ولا تطالب بشيء (وقد يكون هذا الكلام حسن) ، ولكن ماذا تكون شغلة أي هيئة مسؤولة عن المسرح اذن ؟

وهنا يبرز وجه صاحب الفرقة ، الذي كان مخرجا وممثلا : فأولا تفصل الوزارة كل من عندها من المخرجين والممثلين المعينين ، لان هذا يجعلهم موظفين، وليس أسوأ على الفن من الوظيفة . (أهذا دفاع عن الفن ، أو هو مطالبة من « الرأسمالي » بوجود جيش من العاطلين يختار هو منهم من يشاء تشغيله بشروطه هو وبالسعر الذي يحدده ؟) .

وثانيا أن تمدنا الوزارة او الهيئة ــ أو أي جهة في الدولة تظن نفسها مسؤولة ــ بالقروض ، وامكانيات استيراد المعدات ، وبالمسارح التي تملكها الدولة ولا تفعل بها شيئا لكي تشغلها ، ولكن دون أن تطالبنا بايجارها ، ومع الغاء ضريبة الملاهي علينا حتى تنخفض أثمان التذاكر انخفاضا لا يمس أرباحنا وانما يمس دخل الدولة ، (فليذهب في داهية !) ومع تقديم

« دعم » مالي معقول اذا ارادوا منا خفض « نصيبنا » من ثمن التذاكر .

هكذا يتحدث بضمير « صاحب الفرقة، المتكلم » ، ولا ضمير آخر يمكن أن ينطق بهذه المطالب ، فلا المخرج أو الممثل أو المؤلف أو الفني الذي لا يملك احدهم سوى « قوة عمله » يمكن أن يطلب استئجار مسرح أو دعما أو قروضا للاستيراد أو الغاء ضريبة ملاهي ... الخ . صاحب الفرقة وحده هو الذي يمكن أن يطالب بأن تضع الدولة نفسها في خدمته ، بل ان تفصل له موظفيها من الفنانين لكي يشتغلوا عنده : « حفاظا على الفن » الذي يقدمه .. وقد تتاح مناسبة « موضوعية » للتكلم عن مستوى ما يقدمه جلال الشرقاوي (مخرجا . صاحب فرقة) من الفن .

* * *

... وهؤلاء جميعا . هؤلاء الاصدقاء جميعا (اللهم لا غيبة ولا نميمة) كانوا يقولون أشياء أخرى أو يتصرفون بطريقة أخرى (عدا عبد الرحمن الشرقاوي ، والحق ينبغي قوله) قبل سنوات قليلة فقط . ما الذي منحهم ــ أو خلع عليهم ــ كل هذا الذكاء ، أو كل هذه القدرة ؟ أنا لا أسأل عن ذكاء توفيق الحكيم ، فهذا رجل ينتمي ذكاؤه ومثله أيا كانوا الى عصر غير عصرنا والى مجتمع مختلف عن مجتمعنا بالقطع ، ولكن أسأل عمن ينتمون في نشأتهم كلها الى « هذا » العصر ، والى الجذر الصحيح لهذا المجتمع . ان من خلع عليهم هذا الذكاء ، هي الاسباب التي حاولوا أن يتحدثوا عنها في معرض الكلام عن « أزمة المسرح المصري » .

يلوح لي ان كلا منهم يمثل تجسيدا لهذه الازمة ــ في سلوكه أو عمله أو نفيه لنفسه أو سكوته او مهارته أو سخطه ... مظهرا من مظاهرها ، ونتيجة لها ، وسببا لقيامها في الوقت نفسه . ولكنهم ليسوا هم « السبب » .

قال يوسف ادريس ان السبب هو « الرقابة » ، وهذا التعبير الصريح، هو ما دار حوله أحمد عبد العليم وسمير العصفوري وعبد الرحمن الشرقاوي . والباقون داروا حول أسباب أخرى : البيروقراطية . قلة أجور المؤلفين والمخرجين والممثلين ، هجوم التليفزيون ، رداءة وقدم المعدات في المسارح ، نقص النصوص الجيدة ...

ولا شك ان هذه كلها . وغيرها من مثلها «أسباب» لا تعدو أن تكون من قبيل الاعراض الظاهرة . وحتى اذا تكلمنا عن « أزمة الثقافة المصرية » برمتها ، فلن تكون الاعراض الا تكرارا لنفس تلك العبارات أو الكلمات في الفقرة السابقة .

هكذا يكون علينا أن نبدأ الدوران حول الارض . لا لكي نستكشف ما فيها وما عليها . وانما لكي نتيقن فحسب ، انها ، كروية . وهذا اكتشاف هام وأساسي. فالذين كانوا يقولون انها مسطحة ، لم يكونوا قادرين على رسم خرائط مضبوطة ، بل لم يكونوا قادرين على معرفة أين يعيشون ولا ما يوجد فيما يعيشون عليه من « سطح » الارض . فلنثبت اذن كرويتها ــ بالدوران الفعلي حولها ، ولننتهز الفرصة التعرف على الكتل والفراغات والتضاريس ولجمع العينات والنماذج ، ولترتيب ما نتحصل عليه من تفصيلات المعلومات وجزئياتها . فقد كان هذا هو السبيل الاول الى العلم . والفهم ، والحكمة .

مارس ١٩٧٩



دمشق تحتضن المسرح العربي وتستغني عن النجوم...

رياض عصمت

نزلت الستارة أخيرا على مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية ، سافرت الوفود الفنية العربية ، تلاشت ضجة التصفيق ، وغاضت الاضواء . لكن مشكلات المسرح العربي الراهنة ، التي مثلت أمامنا من خلال المهرجان بوضوح كبير ، ما زالت أسئلة معلقة تنتظر الاجوبة . ولعل أكبر فوائد مثل هذا المهرجان هو انه كالشرارة ، يحرض ذاكرتنا وينبهنا الى أمراض وعلل المسرح العربي ، بل لا أبالغ ان قلت انه ينبهنا لمجمل الوضع الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي العربي . اذا أحسنا التبصر .

بدأ مهرجان دمشق المسرحي بالانعقاد منذ عام ١٩٦٩ بمبادرة من الفنانين السوريين الذين نظموه في فترة وجيزة بحماسة بالغة كرد فعل وطني وحدوي على حرب ١٩٦٧ الخاسرة ، وضرورة مواجهة هذه الخسارة على جميع الاصعدة . منذ ذلك الحين بدأ المهرجان بالانعقاد سنويا وتبلورت له تقاليد ، الا ان مسؤولية الاعداد له انحسرت عن نقابة الفنانين الى الدولة ممثلة بمديرية المسرح في وزارة الثقافة والارشاد القومي . لكن هذا جعل انشغال الفنانين السوريين يتضاءل تدريجيا بالمهرجان في دورتيه الاخيرتين ، سواء من حيث تهيئة عروض جديدة للمهرجان ، أو بالمشاركة في تنظيمه والاحتفاء بالاشقاء العرب . وهذا خطأ يتقاسم مسؤوليته الرسميون والفنانون معا ، فالاوائل مفروضة عليهم قيود بيروقراطية ومالية في الدعوات والمبادرات ، والاواخر تستقطبهم ستوديوهات التلفزيون الخليجية والخارجية أكثر من المسرح الفقير . رغم هذا استمر المهرجان ، وافاه المرض مرات قليلة فانقطع تحت وطأة الظروف القاهرة ، سواء الحرب التحريرية أو ظروف الفرقة العربية وتشتت الشمل منذ أن بدأت رياح الخيانة والاستسلام تهب على وحدة قضيتنا وتثقل أنفاسنا . لكن « قلب العروبة النابض » ظل دعوة مفتوحة للمحبة والفن والصمود . صحيح ان لتونس مهرجاناتها (قرطاج والحمامات) ، وانه يمكن لاي قطر عربي أن يحتفل بمهرجانات شبيهة، لكن استمرار ونجاح مهرجان دمشق هو انتصار للفن العربي في احدى قلاع المواجهة . ان هذا يمنحه بعدا سياسيا الى جانب بعده الفني . ولقد درجت العادة على أن تعقد في ختام كل مهرجان ندوة فكرية عن احدى قضايا المسرح العربي يشارك فيها عدد من الضيوف المبدعين ، وتوزع فيها بحوث مطبوعة حول القضية المطروحة على بساط البحث . كما جرت العادة على أن تجري خلال انعقاد المهرجان مناقشة العروض تفصيليا وبشكل يومي في ندوة مفتوحة ، بغرض التحليل والتقييم . وقد اكتفت اللجنة المنظمة لمهرجان دمشق الثامن بالندوة اليومية ، وألغت الندوات الختامية المتخصصة نتيجة للظروف العصيبة التي تمر بها مصر ، والتي تحرم مثقفيها ومسرحييها التقدميين من المساهمة الفعالة في نشاط عربي قومي كهذا ، ونتيجة لغياب بعض الاقطار العربية المبرزة مسرحيا عن المهرجان ، منها (المغرب ـ الجزائر ـ الكويت) ، وتوقف بعض كبار فنانيها عن العمل (الطيب الصديقي ـ المغرب) ، أو وفاة اهم مخرجيها (صقر الرشود ـ الكويت) . المهم ان هذا الطفل اللقيط المتبنى قد نما واشتد عوده ، وأصبح لعيد ميلاده تقاليد احتفالية . ان كان أحبته وأهله قد أعرضوا عنه ، وانشغلوا فأهملوه ، فان واجبنا الدائم التذكير به ، لاننا برعايته نرعى انفسنا ، ونزرع بذرة ستظل بفيئها احفادنا ، لانه رمز حضارتنا ، ولانه مستقبلنا .

* * *

شاركت في مهرجان دمشق الثامن الفنون المسرحية ثمانية أقطار عربية هي : (تونس ـ العراق ـ الامارات العربيــة المتحدة ـ اليمن الديمقراطية ـ فلسطين ـ الاردن ـ لبنان ـ سورية) ، بعد أن تخلفت ليبيا فـي آخر لحظة . وكان قد سبق للجزائر والكويت والمغرب أن أعتذرت لعدم توفر أعمــال مسرحية جديدة ذات شأن ، وكذلك أتت مشاركة تونس بفرقة هواة من باجة هي فرقة « الحبيب الحداد » . أما وجه مصر فلم يغب الا لان السلطات المصرية لم تكن لتسمح لمسرحية تقدمية فنية (وهي امر نادر التواجد الآن) أن تخرج لتعـانق افئدة الاشقاء العرب في حضن دمشق . وجدير بالذكر ان أكبر عدد من الاقطار المشاركة في المهرجانات السابقة بلغ احد عشر قطرا عربيا .

مهرجان دمشق الثامن لم يكن ـ كما توقع المتشائمون والشكاؤون والشامتون ـ فاشلا . لنكن واقعيين : انه لم يكن احسن من سابقه ، لكنه لم يكن أسوأ . صحيح ان الوضع السياسي العــربي قد انعكس عليه ، مثـل انعكاسات كل نظام سياسي على الفن والثقافة في كـل قطر ، فاثر على عدد المشاركين . لكـن عدد العــروض المسرحية الجيدة في النتيجة لم يكن أقل من ذي قبل . فقد ارتقت عــروض (« جلفامش » مــن العــراق ـ « حكايات من عام ١٩٣٦ » مــن لبنان ـ « رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة » و « قصة حديقة الحيوان » من سورية) الى مصاف الاعمال المتميزة في مهرجان دمشق المسرحي بمختلف دوراته . كما تميز المهرجان بظـاهرة ايجابية وان كانت تستدعي كثيرا من الحــذر والدقة ، وهي الاستمرار في دعوة فرق الهواة المتميزة . فشاركت فرقة « الحبيب الحداد » التونسية بمسرحيتين ، وان كان مستواهما متوسطا ومتواضعا ، كما شاركت فرقة عمال حمص المسرحية الطموحة من سورية بعرض « القرى تصعد الى القمر » ، وحققت نجاحا مقبولا . وفي هذا ـ بالطبع ـ تكريس لمشاركة فرقة جامعــة دمشق فـي المهرجانين السادس والسابع بعرضين متميزين وطليعيين هما : « أن نكــون أو لا نكــون » و « رسول من قريــة تاميرا » أخرجهما فواز الساجر .

برزت من خلال عروض مهرجان دمشق الثامن أهم سمات المسرح العربي في هذه المرحلة ، بكل ما فيها من محاسن وقبح ، وبكل ما فيها من علاقات بالواقع اقترابا أو نكوصا . ولا شك ان أهم بند مــن معالجة المريض هو تشخيص المرض ، لذلك كان لهذا الحشد من الســمات فائدة كبيرة في اعتقادنا .

□ أولى هذه السمات الرجوع الى التراث واستلهام المواضيع منه ، وهو ما رأيناه في مسرحيات (جلفامش ـ الملك هو الملك ـ حفلة على الخازوق ـ مقامة لم يكتبهـا البديع ـ دمر عاشقا ـ الفخ) . وقــد ارتبطت هــذه السمة بمشكلة أساسية من مشاكل المسرح العربي هي الحاح كتابه ومخرجيه على الاسقاط المعاصر ، في حين ان جزءا كبيرا من الدافع للعودة للتراث هو هروب من مواجهة الواقع كما هو ، والمرور مــن أجهزة الرقابة . أعني ان الضرورة العودة الى التراث ليست ضرورة فنية ذات علاقة بالرمز والمعادل الموضوعي ، عــدا استثناءات نادرة تهدف لاحياء التراث بجــانبه الفلسفي والجمالي اضافة لما ترى فيه من أبعاد معاصرة ـ كما في اعــداد واخراج سامي عبد الحميد للمحمة « جلفامش » بنصهــا الاصلي . ان التراث . عدا عن سلفيته وعــن احتمالات النمطية والتزيينية الخاليتين من الحياة في معالجته ، يصبح معرضا للاهتزاز والسطحية عندما تحشر فيــه مسألة الاسقاط المقحم بقصد تمرير «قفشات» سياسية وخطب شعارية خارجة عــن سياقه وموضوعيته . اذا كان الموضوع التاريخي أو التراثي لا يسمح ، فمن العبث الاساءة اليه والى المعاصرة ان تحشر مثل هذه الاسقاطات عليه . وكما انني لا يمكن أن أقبل بالتراث بشكله القديم المتحفي الخالص . فلست اقبله عندما يلبس لبـوس مشكلات اليوم ويصبح بدبلا لها . لذلك نجد ان المضمون في مثل هذه المسرحيات هو غالبا العلاقة بين الحــاكم والمحكوم ، وتحليل بنية السلطة . وكأن بهؤلاء المسرحيين التقدميين بوجه عام يكررون المقولة التقليدية « التاريخ يعيد نفسه » . ان الافضل في حالــة استخدام التراث والتاريخ كجواز مرور مع حرص على أكبر قدر من الطرح السياسي المعاصر هو اختــلاف شيء غير حقيقي وغير متجسد ، كالحكاية الشعبية على سبيل المثال . فهــذه يمكن للكاتب أن يلحق عليها ما يشاء دون المساس بهــا أو بموضوعية التاريخ . فهي أساسا افتراض . وهــو ما نحا اليه سعد الله ونوس ومحفوظ عبد الرحمن في « الملك هو الملك » و « حفلة على الخازوق » .

□ السمة الثانية هي فقر التأليف المسرحي العربي عموما . وهو ما يجعل الاعداد غالبا عليه : (رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة ـ الزيارة ـ الشهداء ينهضون ـ القرى تصعد الى القمر) .

واذا كان لاعداد المخرج المسرحي ميزاته في تفسير العمل وتحديد رؤياه فــي علاقة جدلية مدروسة مــع الشكل ، فان لاعداد الكتاب المسرحيين العرب كثيرا من السلبيات . ان الاعداد يبدو ضرورة مجدية في حــال غياب أو ندرة النص المحلي الجيد ، ولسنا ضد الاعداد بوجه عام ، الا ان ما شاهدناه في المهرجان وخارجه من محاولات للاعداد تؤكد نظرتنا التي لخصها ممدوح عدوان في مقال له في « الاقلام » العراقية ـ وهو أشد المعدين سرعة واستماتة في الــدفاع عن الاعداد ـ قبــل أن يستعرض تجربته في هذا المجال ويبررها ، يقول :

« الرأي السلبي في عملية الاعداد يعتمد عــلى نقطتين :

الاولى : ان اللجوء الى الاعداد او الاقتباس دليل

على الفقر في التأليف المحلي، وانه دليل على اتكاء الحركة المسرحية التي تفتقر الى النص الاجنبي أو التراثي . انه كسل المؤلف المسرحي المحلي أو عدم وجوده الذي يؤدي الى هذا الاتكاء على ابداعات الآخرين .

والثانية : ان الاعداد هو عملية افقار للنص العالمي واخضاع موهبة الآخرين لاقلام الكتاب المحليين . وهؤلاء يلجأون الى رأي برنارد شو في الذين أعدوا أبسن » .

بالفعل ، لو انتفى هذان المحظوران لكنت شخصيا من أوائل المؤيدين للاعداد . كما انني أحب أن أضيف فارقا أساسيا بين الاعداد وبين الاقتباس . ولعل أول ملامح هذا الفارق هو الصعوبة ، فالاقتباس عن رواية غير الاعداد عن مسرحية ، كما ان الاقتباس عن مسرحية هو أرقى من اعدادها . « القرى تصعد الى القمر » هي اقتباس يكاد أن يكون تأليفا لمسرحية برشت « دائرة الطباشير القوقازية » ، وهو اقتباس ناجح . هذه هي القيمة والميزان : النتيجة الفنية للعمل ، وبينما نجح فرحان بلبل في اقتباساته حتى الآن عن برشت وناظم حكمت ، نجد ان بعضا من اعدادات واقتباسات عدوان قد جعلت أعمالا مسرحية وأدبية هامة محدودة الابعاد ، مباشرة ، ومسطحة . كذلك لم يكن اعداد سعد الله ونوس لمسرحية بيتر فايس « كيف يتم تخليص السيد موكينبوت من آلامه » لمسرحية « رحلة حنظلة » على درجة كبيرة من التوفيق .

ليس الاعداد والاقتباس هو أن تحيل ما لا تحب الى ما تحب . بل هي محاولة لتعميق الصلة بين عمل أدبي عربي أو عالمي وبين الجمهور المسرحي مع المحافظة على أطره الفكرية والجمالية ، وربما اضافة أبعاد أعمق وأكثر معاصرة وبيئية من الاصل . انه تفسير للعمل اذن ضمن أطره ومعطياته . لا تشويه وقسر له لاغراض آنية ضيقة .

□ السمة الثالثة هي عدم قدرة الشكل التزييني وحده على النهوض بالمضمون . خصوصا حين تكرر المسرحية شعارات وعظية معروفة . انها بذلك تصبح كمن يتوجه نظريا فقط الى الناس بينما يكلمهم في الواقع من فوق . ويطرح عليهم دروسا يعرفها ويعيها . من جهة ثانية أثبت المسرح الشعبي والمسرح البسيط والمسرح التجريبي انها الطريق الحقيقية للتواصل مع الناس ، ولكن لعل أجدى هذه الوسائل هي البساطة الشعبية في المخاطبة التي تجلت من خلال عرض فرقة مسرح الحكواتي بادارة روجيه عساف لمسرحية « من حكايات عام ١٩٣٦ » . ان من شأن الفنان الناجح أن يستعير ما شاء من الاشكال الفنية شرط أن يحسن توظيفها في بنية العمل . انطلاقا من مضمونه ومن امكانات التوصيل لجمهورنا على وجه التحديد . ولقد استعارت فرقة الحكواتي من مينوشكين ومسرح الشمس



ندوة المهرجان

الفرنسي ، لكنها استعارت بأصالة وفن وذوق ، بقدر استعارتها من مدارس ومناهج وفرق أخرى ، كبرشت ومايرهولد وفاختانكوف وغيرهم . بينما وجدنا فرقا أخرى تستعير بفجاجة استخدام السينما والفانوس السحري ، فقد ظهر في عرض اليمن الديمقراطية ، وعرض للعراق ، وفي عرض البنان . الكن استخدامها لم يكن موفقا الا في الاخير ، بينما خرجت في الاستخدامين الاولين حتى عن الوثائقية لان الفيلم أو الصورة لم يكن يقدم وثيقة مجهولة وانما يكرر صورا معروفة، أو كان له دور الجريدة في سياق غير مناسب، ولا يستدعي هذا الاستخدام .

□ السمة الرابعة والاخيرة هي أمر سلبياته غالبة على ايجابياته ، انها استخدام البلاغة اللغوية محل اللغة المسرحية الملائمة للشكل المختار وللشخصيات المعالجة . والبلاغة بقدر ما هي أدبية تراثية فانها ذات تأثير يغرّب المسرح عن متفرجيه ، ويبعده عن معاصرته ، خصوصا وان أحد أهدافه البارزة ، كما سبق وذكرنا ، هو التقارب مع المشكلات الراهنة حتى من خلال معالجته التراث . وقد تجلت هذه الظاهرة من خلال نصّي محفوظ عبد الرحمن « الفخ » و « حفلة على الخازوق » ، ونصّ سعد الله ونوس « الملك هو الملك » . كما سبق لنا أن لاحظناها عند عديد من كتّاب المسرح العربي . ان المسرح ليس لغة وحسب ، وانما هو تجلي اللغة من خلال الشخصية والموقف ، لذلك فهو بحاجة الى لغة واقعية مرنة ، بل الى « لغات » تتناسب مع توجه المسرحية وطبيعتها الفنية .

ندوات المهرجان :

أما الندوات التي رافقت المهرجان الثامن وحلّت محلّ الندوة الختامية حول موضوع معين ، فقد بدأت متعثرة ، تشوبها الركاكة وتحامل الآراء واستعلاؤها . يرجع السبب في تقديرنا الى ان اللجنة المنظمة من جهة ورئيسة الجلسة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة

من جهة ثانية ، لم تحددا النقاش بالمدعوين رسميا من المسرحيين ورجال الادب والفكر ، وانما فتحتا باب النقاش لكل من شاء الحديث . وان كان لهذه الخطوة ظاهرها الليبرالي ، فلا شك انها أضرت بالمستوى النقدي العام ، الذي خرج عن أطر الموضوعية وعن نسبية ظروف الانتاج وعمر التجربة المسرحية في هذا القطر او ذاك ، والذي جعل الفنانين يشعرون بأنهم في محاكمة غير منصفة أمام هيئة صارمة كقضاة التفتيش . وقد بذلت الدكتورة نجاح العطار جهودا اضافية مع بعض الزملاء المنتدين من المسرحيين والنقاد حتى أعادت التوازن الى الندوات التالية ، وضبطت الى حد زمن الحديث وعدم التكرار فيه ، وقللت بالتالي من خوض بعض الصحفيين الشبان في موضوعات اختصاصية يخيل عادة لاي متفرج عادي انه قادر على الادلاء بدلوه فيها ، ولكن كم الخيال في هذا المجال بعيد عن الواقع ، وكم من فائدة للاستماع تتجاوز فوائد الكلام ! على كل حال كانت ندوات المهرجان الاخيرة افضل بكثير في مستواها وتركيزها بوجه عام ، وبرز بين الزملاء المشاركين في الندوة (وهذا رأي خاص) : المنصف السويسي (تونس) ، محمود الزيودي (الاردن) ، ابراهيم جلال (عن وفد الامارات) ، سامي عبد الحميد (العراق) ، د. عادل قره شولي ، د. ناديا خوست ، نبيل حفار ورياض نعسان آغا (من سورية) .

لا شك ان مشاركة عدد من الادباء والمخرجين كانت مجدية ، لكنها كانت متفاوتة المستوى والتذوق الجمالي بين عمل وآخر . وهذا طبيعي لان مقاييس الفن المسرحي ما تزال غريبة بعض الشيء على الاوائل وأعني الادباء ، بينما يصعب على الاواخر ـ وأعني المخرجين ـ أن يعزلوا رؤيتهم الخاصة للنص عما يشاهدون . على كل حال كان من هؤلاء المشاركين باهتمام شخصي مشكور : حنا مينة ، أحمد يوسف داود ، وليد قوتلي ، فواز الساجر ، سليم الجزائري ، وشوقي بغدادي .

بينما التزم عدد من المتابعين للندوة بحبل الصمت (!) مثل : بول شاؤول (من لبنان) ، قاسم محمد (من العراق) ، حسيب كيالي (من سورية) ، المنصف شرف الدين (من تونس) ، روجيه عساف (من لبنان) . وقد تكلم الاخيران في الندوتين المخصصتين لمناقشة عرض تونس وعرض لبنان . أما حسيب كيالي فاكتفى بابداء ملاحظاته الجارحة الساخرة في الصحافة . وجدير بالذكر ان سعد الله ونوس سافر خارج القطر خلال مدة المهرجان لاسباب صحية ؛ بينما حضر ممدوح عدوان معظم الندوات لكنه غاب فجأة دون اعتذار في الندوة المخصصة لمناقشة مسرحيته « الزيارة » ...

سوء فهم عصرنة التراث :

لعل هذه المشكلة الهامة من مشاكل المسرح العربي قد تجلت بأكبر قدر من الوضوح خلال مهرجان دمشق الثامن ، وكان هذا في ثلاثة أعمال نسوقها من الاسوأ الى الاحسن ، هي : « الفخ » ، « مقامة لم يكتبها البديع » و « الملك هو الملك » .

من دواعي الموضوعية أن يعترف المرء بأنه من العسير جدا على فرقة ناشئة كفرقة الامارات العربية المتحدة تقدم عملها الاول أن ترتفع لمستوى خبرات الفرق العريقة ، حتى ولو توفر لها مخرج مخضرم ممتاز مثل ابراهيم جلال . علاقة ابراهيم جلال بالفرقة وتلمسه لامكاناتها ونقاط ضعفها ما زالت في البداية ، كما انه اضطر لاخراج نص لم يحبه ولم يختره هو نص محفوظ عبد الرحمن الذي اتخذ من اسم السندباد محورا له دون أن تكون له علاقة بالسندباد ، أكثر من نزوع عبدالرحمن الى أن يجعل بطله دائما مسافرا مرتحلا قادما من الخارج . المسرحية ذات بعدين : الاول سياسي والثاني أخلاقي ، وذلك من خلال العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وقد عدل المخرج في النص اضافة وحذفا بحيث يتلاءم مع رؤيته الفكرية والاخراجية . ثم قسم المسرح الى مساحتين . تقف في الاولى منهما جوقة الفقراء والشعب التي تردد قصصا سردية تراثية ذات علاقة بالدين والسيرة والصحابة ، بينما يقف في الثانية السادة الحكام وقد تغطت وجوههم بأقنعة قبيحة واكتست حركاتهم بالمبالغة الكاريكاتيرية . بين هؤلاء وهؤلاء يقف السندباد الذي يولى حاكما وبطلا بالقوة ؛ ثم ما يلبث أن يستمرىء لعبة الحكم ، ويصدق الباطل الذي أشاعه فقبلوه . استغنى ابراهيم جلال قدر الامكان عن الحركة والتمثيل ، مستعيضا عنهما بالشكل الخارجي من تشكيل واضاءة وديكور وأقنعة ، فكان ذكيا بارعا في اخفاء نقص مقدرة التمثيل في كادره غير المدرب . وكان من الممكن أن ينجح في ذلك لو امتلك نصا أقوى بنيانا وأقل مباشرة ، بل ان ما أضافه وما حذفه قد أثقل العمل بسردية زائدة ، ولم يستطع الشكل الجمالي والاقنعة المتقنة النهوض بالمضمون ، بل ظلّ العمل في نتيجته العامة عملا تقليديا الى حد بعيد ، لم يحسن تمثل التراث شكلا أو مضمونا ، رغم جماليته التزيينية الخالصة . ولقد كانت نهاية المسرحية مفاجأة للجميع قبل أن يتوقعوا ذلك ، وهي خاتمة الاعيب ابراهيم جلال الذكية لانقاذ ما يمكن انقاذه من عرض عمل فيه أربعين يوما مع شبان هواة يؤسسون لمسرح عربي في منطقة لم تعرف المسرح الا فيما ندر .

ثاني الاعمال التي حاولت الاقتداء بالتراث برؤية سياسية معاصرة هي « مقامة لم يكتبها البديع » التي قدمتها فرقة الحبيب الحداد التونسية من مدينة

(باجة) ، وهي عمل جماعي التأليف ومن اخراج ابراهيم مستورة . وقد استخدمت المسرحية نتفا من التراث التاريخي والادبي ، فظهرت فيهـا شخصيات الواثق والمتوكل وأبو الفتح الاسكندري . لكنها خرجت عن السياق التاريخي فقتلت غيلة من مات مرضا ، ونقلت الاحداث من سامراء الى بغداد ، كما لم تنصف البطل الشعبي (أبو الفتح) وأدانته فيمن أدانت من شخصيات الحكام والامير الثائر والفقراء الانتهازيين . كانت الفكرة الاساسية غائمة مشتتة ، لا تدل على تأليف جماعي ، حيث لا توجد ضرورة له في مثـل هذا العمل غير التسجيلي ، بل تدل على خيال درامي قاصر في مجال التأليف . لكن قوام الفرقة من الشباب الهواة المتحمسين للمسرح الذين دأبوا منذ سنوات على الفوز بالجائزة الاولى لاسبوع المسرح في تونس . والمسرحية هي ثامن أعمال الفرقة الشابة التي تأسست عام ١٩٦٧ وقدمت أول أعمالها عـام ١٩٧٠ . وقد تجلى اداء الممثلين بالرشاقة والحيوية الفائقة ، وكان أبرز ما في العرض هو فكرة البدء بتوزيع المناشير السرية في الصالة على المتفرجين قبيل البدء بالعودة الى التراث ، وفكرة استخدام قطع بسيطة من الخشب في تشكيلات رائعة متعددة كديكور لمختلف المشاهد . عدا عن هذه اللمسات الثلاث ـ ومن المحتمـل انها أتت من خلال اشراف المنصف السويسي على العرض ـ فان العمل لم يكن ناجحا في نظرته للتراث « على أساس مراجعته وتقييمه وتعصيره واتخاذ مواقف مما هو منحول ومزيف منه ، ومما هو سلبي ورجعي ، حتى نوظفه لخدمة مشاغلنا المعاصرة وقضايانا المعاشية » . انها نظرة نظرية سليمة . لكن التطبيق لم يرتق لمستوى طموحها . برز من الممثلين : خديجة السويسي ، محمد البلطي ، وأحمد الكتسباطي .

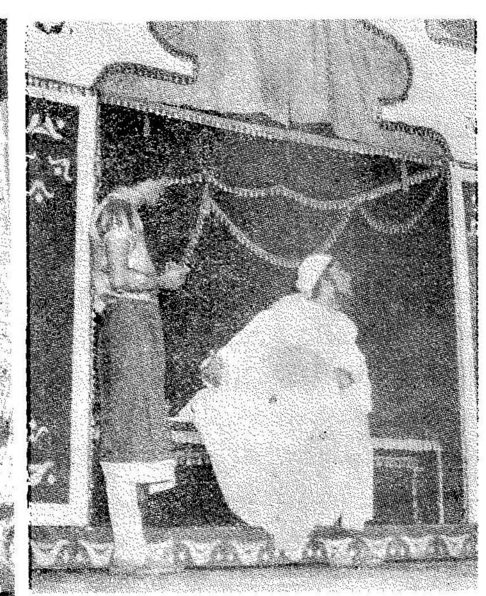
« الملك هو الملك » لعبة ذكية وخطرة :

أما العمل الثالث فهو « الملك هو الملك » من تأليف سعد الله ونوس واخراج أسعد فضة ، وقد قدمهـا المسرح القومي من سورية . والمسرحية تعتمد على حكاية من « ألف ليلة وليلة » حول ملك يصيبه الملل فينزل متنكرا ليعثر على شخص أبله يحلم بأن يصبح الملك ليثأر من خصومه ، ويدبر الملك الحقيقي حيلة ينصب فيها الرجل مكانه ليسخر من بلاطه وأتباعه ، لكن أحدا لا يكتشف تبديل الملك ، وينكر (أبو عزة) الابله الذي صار ملكا زوجته وابنته ونفسه ويمسك عصا الحكم بيد من حديد ، بينما يصاب الملك الحقيقي بالجنون .

المسرحية تدعي تحليل بنية السلطة في أنظمة الحكم القمعية ، لكنها تغفل ضمن هـذا المخطط جانبا هاما هو جانب الشعب . ولو كانت مسرحية شخصيات لكان هذا هينا . لكن ونوس جهد لتصوير الجانب الآخر، فخرج من بين يديه غير متوازن وغير مقنع على الاطلاق. رغم ان مسرح ونوس ـ كما يصوره بعض النقاد والدعاة ـ مسرح ملحمي ، الا ان هذه المسرحية كانت درامية البناء تماما ، تستعير فقط أشكالا خارجية من مسرح برشت، كما تستعير جوهرها الفكري والفني من مسرح العبث الفرنسي بوجـه خاص ، وتطعمه بشيء من التراث الفولكلوري . و « الملك هو الملك » مسرحية ممتعة وطريفة ، وذات حوار ذكي في كثير من المشاهد . ولكن ذكاء المؤلف لا يقتصر على اللعبة المسرحية (التي لم تكن مقنعة في جميع أجزائها) ، ولكن ذكاءه امتد الى العبث بالافكار ببراعة وحذق لتلائم اغراض مختلف الاتجاهات السياسية التقدمية والديكتاتورية ، فهي اذن مسرحية لكل زمان ومكان ، لا تخلو من التناقض بين فكرتي : ضرورة التنكر حتى تتهيأ ظروف الثـورة ، وضرورة الثورة المباشرة وأكل الملك على الفور . كما ان المسرحية بشكل او بآخر ، ومن خلال ادانتها الظاهرية لشكل نظام الحكم ، تبرر للزعيم الحـاكم هفواته وظلمه ، وتدعي ان استبدال قائد بآخر حتى ولو كان في أدنى سلم المسحوقين لن يحسن من الامر شيئا بل سيزيد الطين بلة ، وبذلك فهي ـ كما قال احد النقاد معلقا ـ تبدو كنصيحة الى الملوك ان يحكموا الزمام ويزيدوا من تشبثهم بعروشهم .

تنطلق فكرة العبث الاساسية في هذه المسرحية الجميلة من خاتمتها ، وهي خاتمة مدروسة ببراعة ذهنية محضة (وليس فنية) وممهد لها منذ البداية ، والخاتمة تقول : « الجنون في كل مكان ... في بيت أبي عزة وفي قصر السلطان » . ومنذ البداية يقتل ونوس فكرة الحرية ويفرض على شخصياته (الوزير ـ الجلاد ـ التابع ـ الثائر .. الخ) دورا ثابتا من خلال الاطار الاجتماعي والوظيفي الموجود فيه ، وبذلك يحرمها من امكانية الخلاص ، من الحلم ، ومن الحرية . انه يضعهم في مركز ثابت من الحياة ، بل ويعطينا الدرس القاسي : ان من يتخلى عن مكانه الثابت يفقده ويضيع ، فنظرة الناس هي الى الرداء وليس الى الانسان . ان فلسفة العبث المحض في هذه المسرحية نابعة من نقطتين : عدم وجود امكانية للتغير وبالتالي حرمـان الانسان من انسانيته وتوقه لحياة أفضل ، والثانية النهاية القاتمة اليائسة حيث يغمر الجنون كل البـلاد ، رغم كل الشعارات الثورية المباشرة المطروحة من خارج الحدث وعلى لسان الممثلين الذين يؤدون اللعبة .

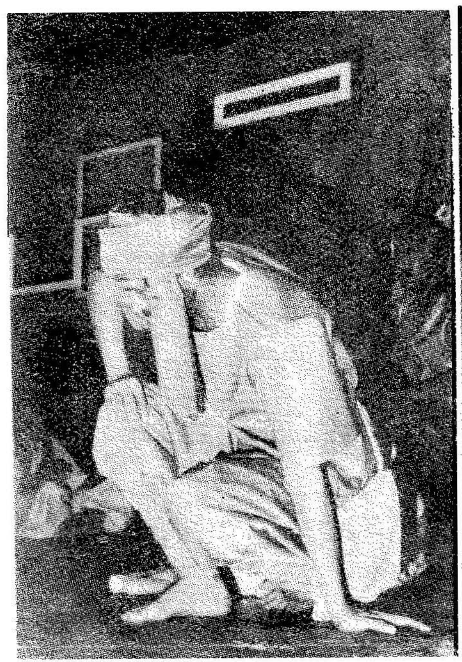
هناك انفصال اذن بين ما يطرحه سعد الله ونوس نظريا على لسان الممثلين الـذين يظهرون ضمن لعبة التغريب ليؤدوا أمامنا لعبة مسرحية ، وبين المقولة النهائية التي تقولها هذه اللعبة ، والتي كـان الفعل التقدمي الثوري فيها محشورا بضعف وافتعال .



« الملك هو الملك »



« حفلة على الخازوق »



« الفخ »

ماذا كان يمكن أن تنتهي المسرحية ؟

نتساءل دون قسر أو اقحام ، ولكنه تساؤل فقط ضمن سياق المسرحية كأحداث وكمقولة فكرية؛ خصوصا وانها مستقاة من حكاية شعبية .

الحل الاول هو أن يصحو أبو عزة من جنونه ويمارس العدل كبطل شعبي . فيحطم أركان المملكة القائمة على الظلم ، ثم ينتهي نهاية بطولية ما ، ليعود القمع لما هو عليه .

والحل الثاني هو أن يوضع أبو عزة في مكان الملك ويمارس سلطاته والكل يخدعه ويزين له الوهم ، بينما الملك يسخر منه دون مراعاة لكونه انسانا ، وفي النهاية يدمره بكشف الحقيقة له ، وربما يسوقه للاعدام .

ربما كانت هناك حلول أخرى عديدة ، ولكن الحل الذي وضعه ونوس للقصة هو ذهني تماما ، غير مقنع في واقعيته وفي دراميته . واذكر هنا عدة آراء للناقد البريطاني المعروف مارتن اسلن في كتابه « تشريح الدراما » . يقول اسلن : « كلما كان التجريد أعلى يصبح الفكر أبعد عن الواقع الانساني » . ويقول : « نحن لا نعني في الدراما بما تقوله الشخصية فقط ــ والمقصود الاهتمام بالمعنى الدلالي للكلمات وحسب ــ بل الاهتمام كذلك بما تفعله الشخصية المعنية بكلماتها » .

أسوق هذين الاستشهادين لادعم وجهة نظري في ان تحول أبو عزة من أبله الى ملك قوي ، وخاصة تحول موقفه فجأة على شيخ الجامع وشهبندر التجار الى موقف الرضا ، نقطة ضعف واضحة في المسرحية . كذلك أتت المشاهد القصيرة بين الثائرين زاهد وعبيد . ومشهد الحب الذي تحول الى دعاوة سياسية سردية مقحمة بين عزة وعبيد . انه درس وليس فنا دراميا .

اضافة لهذه الثغرات المتعددة هناك شيء من التناقض والحشو النظري ، وهناك كثير من الاطالة عبر الحوارات الثنائية في مسرحية لا تتلاءم أو تقف على ساقيها الا مع سرعة الايقاع ، لانها مسرحية كوميدية من الطراز الذي يقتضي بعض الارتجال . ولو كانت هذه الحوارات درامية وذات عمق انساني وفلسفي ونفسي ، وفي غير هذا النمط من المسرح لقبلناها ، لكنها هنا أثقلت المسرحية أثقال الديكور بكتلته الضخمة (على الرغم من جمالها وايحائيتها) للفراغ المسرحي ، واعادة جو العرض مع مسار الى التقليدية . وقد زاد من هذا التأثير التقليدي نزوع سعد الله ونوس الى البلاغة والسجع ، فهما هنا لم يضفيا نكهة ساخرة ، ولم يقوما بدور التغريب اللفظي ، بل كانا عبئا على نص يحاول أن يخرج من اطار الحكاية الشعبية الى الدلالات المعاصرة مباشرة وبحدة .

اخيرا نقول ان « الملك هو الملك » نص مسرحي ذكي وبارع ، لكن هذا الذكاء وهذه البراعة وظفا لخلق نوع من التوازن الباطني المدروس يهدف لارضاء جميع الاطراف ، وخوض لعبة المتناقضات ، ووضع رجل على المسرح السياسي ورجل أخرى على احياء التراث الشعبي . وأما المضمون الفكري الحقيقي للعمل فهو مضمون متشائم ، ينهل من فلسفة العبث : من خلال دائرة الجنون ، ومن خلال الاقنعة التي تجعل وجه الانسان ضائعا ، من خلال غربة الواحد عن الآخر ، ومن

خلال لعبة المرايا ، من خلال ثبات الادوار في الحياة . ومن خلال عبثية القضاء على السلطة . رقع ونوس هذا بالحديث عن التنكر ، والحديث عن أكل الملك . لكن هـــذين الخطين ظلا هامشيين ومقحمين . لا أخفي اعجابي ببراعة ونوس الفائقة التي تجاوزت كل مسرحياته الاخرى ، ولكنه بدا لي في « مغامرة رأس المملوك جابر » أكثر تماسكا (فكريا وفنيا) واكثر انسجاما مع النظرية ومع الواقع ، وأقل تبريزا للسلطة القمعية ، بل أشـد ادانة لها .

أما الاخراج الذي قام به أسعد فضة فكان متفاوت النجاح بين مشهد وآخر ، الا انه افتقـد عموما لحيوية الايقاع ، ووقع في النمطية والتنفيذية . على كل حال كان الاخراج أمينا للنص وأفكاره ــ بل حتى تناقضاته ــ واستطاع بعض الممثلين أن « يشخصوا » أدوارهم وعلى رأسهم يوسف حنا في دور (الملك) فتفـــوق ، كما استطاع بعضهم الآخر أن يجسدوا أدوارهم وعلى رأسهم عصام عبجي في دور (أبو عزة) وكان جيدا بوجه عام .

« حفلة على الخازوق » و « دمر عاشقا » :

لعل الاطالة فيمناقشة الجانب الادبي والفكري من مسرحية « الملك هو الملك » كان بسبب النزعة التنفيذية في العرض ، هذه النزعة تجلت في عرض آخر هو عرض الفرقة الاردنية لمسرحية محفوظ عبد الرحمن « حفلة على الخازوق » التي أخرجها أحمد شقم . ولكن نص عبد الرحمن يحمل جاذبية في مشهد من مشاهده يعوض علينا انتظارنا ، ففي هذا المشهد تورط المرأة التي سجن زوجها ظلما مدير السجن والمحتسب والوزير ونجـارا خبيثا بأن تقودهم الى بيتها وتسجنهم في دروج خزانة كبيرة . وفي هذا المشهد الكوميدي الرائع الذي لم أر له مثيلا في المسرح العربـــي ، يتغير التركيب الطبقي للمجتمع فيصبح النجار في أعلى الطبقات ومن تحتـه مدير السجن فالمحتسب فالوزير . ويبول النجار مـن أعلى على الجميع ليفرج عن نفسه . وتكشف المرأة للوالي فساد بطانته الاخلاقي ، لكنه وال متهـافت ضعيف ، وحين يأمر بعزلهم عن مناصبهم ، نجد ان مساعده هو نفس الممثل الذي ظهر مساعدا انتهازيا وعقلا مدبرا لكل منهم في السجن وعند المحتسب وفي ديوان الوزير .

* * *

الفرقة الاردنية فرقة نصف هاوية ونصفمحترفة. لكن ثقافة شبابها عالية واخلاصهم للعمل المسرحي كبير. لم تكن هناك رؤية اخراجية متميزة ، وكان العرض فنيا دون ما قدمه المخرج الكويتي الراحل صقر الرشود مـن نفس النص . الا انه فكريا وبلمسات اضافية بسيطة من خلال الاخراج والتمثيل أضاف ادانـــة صارخة الوالي وتهافت حكمه ، لم يحققها العرض الكويتي . ويظل عمل أحمد شقم نسبيا عملا نظيفا مقبولا ، كان من الممكن أن يكون أمتع وأرشق لو تخلص من كثير جدا من الاطـالة في الحوار ، والبلاغة اللفظية الانشائية عند محفـوظ عبد الرحمن ، ليجعل للعمل ايقاعية سريعة ومرحة . أما من الناحية التراثية فلم يتمثل الاخراج أيـة أشكال عربية أصيلة ، وظل ــ كالنص تماما ــ سرديا في معظم مراحله . ولكن جزءا كبيرا من هذا يقع على الحدود التي اطر فيها المؤلف عمله حواريا وبشكل تقليدي لا يساعد المخرج على استنباط كشف جديد لمستويات أخرى من الفعل عبر الاخراج . لمع مـن بين الممثلين أشرف أباظة في دور (الوزير) ، بكر القباني فـي دور (النجار) . وجاكلين سعادة في دور (هند) .

أما « دمر عاشقا » ــ المسرحيـــة الشعرية التي كتبها خالد محيي‌الدين برادعي وأخرجها توفيق المؤذن ــ فتعتمد في قصتها عـــلى أسطورة حب بين أمير يمني وأميرة من الشام ، وعندما يشترط ابوها الملك عـلى الامير المتنكر في زي شاعر أن يحضر نهرا عبر دمشق خلال عام كي يوافق على زواجهما ، يقبل الشرط ، ومن خلال ضربات المعول تتبلور رؤيته للحب : حب الارض والانسان ، ويقنع الناس بأن يحملوا معاولهم ويشقـوا للنهر سبيلا ، ويكتبوا للارض حيـــاة ، وتنضم اليهم الاميرة وجواريها لتنتهي المسرحية نهاية سعيدة .

قدمت المسرحية فرقـــة المسرح العسكري مـن سورية ، وهي فرقة محترفة لكنها خاضعة دائما (والآن بشكل خاص) لظروف صعبة . والعمل هو أول مسرحية للشاعر يراها على خشبة المسرح ، لذلك فمن المتوقع أن يسيطر عليها الجانب الادبي الى جانب الضعف الدرامي ، كذلك هي أول عمل المخرج ، ولذلك فمن المتوقع أن تكون العثرات كثيرة .

ولا شك في ان الاسطورة لها منطقها غير المنطقي ، ونحن نقبله لانها أسطورة ولانها شعرية ، ولا شك أيضا ان اللغة الشعرية كانت مطواعة للمسرح عند البرادعي ، وان بعض أشعار الحب جميلة للغاية . لكننا كنا أمـام



« دمر عاشقا »

فهم مدرسي المسرح . ان معالجة التفاصيل . وأعني تحديدا وبشكل خاص : رسم الشخصيات وتبرير دوافعها وعلاقاتها . والقضاء على القفزات غير الدرامية وغير المبررة في علاقة الامير بالمعول وبالشعب . هذه المعالجة لم تكن موفقة ، ان لم نقل انها كانت غائبة تماما عن خبرة المؤلف ووعيه . لذلك كنا أمام عمل متحفي الاسلوب ، تقليدي المعالجة ، تكمن الموهبة والبراعة فيه في انه كتب شعرا . لكنه ليس مسرحا شاعريا ، لاننا لم نشعر بأية رعشة انسانية تنبع من موقف درامي ما . وكما ان اللغة تزيينية ، والنص تنفيذ حواري نظم نظما للاسطورة . فقد أتى الاخراج محدود الرؤية الجمالية من ناحية الشكل . ويبدو ان المخرج قام بانقاذ النص الشعري المطول بكثير من الحذف والتعديل ، لكن رؤياه ظلت عند هذه الاطر ، تنفيذية فيها حسن ادارة للممثلين ، ورسم معقول الحركة ، مع عدم تمثل الاسطورة جماليا وخلق معادل لها على المسرح . على كل حال لم يكن العرض مملا ، ربما لقصره ، وللايقاع السريع للمشاهد ، وهذا فضل يعود للمخرج الشاب توفيق المؤذن . أما الرقصات فلم تندمج تماما بأجمعها في العرض ، وتنبثق عن ضرورة فيه ، وانما أتى جزء كبير منها تزينيا مضافا من خارج العمل الفني . لمع من بين الممثلين (ويبدو ان للمخرج بعض التأثير الفعال في هذا) كل من : رياض ورديانى ، فايز أبودان ، نور الدين داغستاني . للاسف لم يكن بطلا المسرحية (دمر والاميرة) من بين هؤلاء اللاعبين لغضاضة تجربتهما ، ولو تحقق هذا لارتفع العرض مراحل . كما لم يكن للاضاءة دور فعال في هذا العرض المسلي من فرقة لها ظروفها وجمهورها الخاصان .

كل ما لم تحققه المسرحيات التي اقتدت بالتراث ، كفن عرض ، استطاع المخرج العراقي سامي عبد الحميد تحقيقه في رؤيته الاخراجية المتميزة للمحمة «جلغامش» (ولنا عودة اليها في نهاية المقال) .

تهافت المسرح السياسي الدعائي :

تطرح مسرحية « الزيارة » التي قدمها المسرح الفلسطيني موضوعا هاما ، أعده ممدوح عدوان عن رواية ليوسف القعيد ، واخرجه حسن عويتي . حدث طارىء في حياة قرية مصرية بائسة . موكب الرئيس الاميركي سيتوقف في القرية لدقائق اثر اتفاق سري بين مدير الناحية وعميل غامض . كل شيء يضطرب . الفقراء الذين جرح بعضهم في الحرب أو استشهد اقاربهم وأصدقاؤهم في الحرب مع اسرائيل بأسلحة اميركية يجمعون على رفض الزيارة ، والرسميون يهيئون الذبائح والزينات والمراسم . ويبدأ هنا موضوعان : الاول هو اقتراح بأن يشترك فلاح فلسطيني بائس يدعى الغلبان في الاستقبال ممثلا الشعب الفلسطيني . والثاني هو أن معونات أميركية ستصل ؛ ولا بد من الاتفاق حول طريقة لتوزيعها . وبعد أخذ ورد ، واجراءات تنظم استفادة المستغلين من هذه المعونات ؛ يتفق الرسميون على أن توزع المعونات على الحوامل من نساء القرية ؛ لما في ذلك من معنى رمزي يعتبر تعبيرا عن الامتنان . وهنا تطرأ للفلاح (الغلبان) فكرة ادعاء ان زوجته حامل ، فيسوقها ببطن محشو بالقماش للمستوصف ليجلب لاطفاله الثلاثة لقمة يقتاتون بها . وتنكشف الخدعة فيثور الغلبان ويصفع الطبيب، فيساق الى السجن ، وتحت وطأة التعذيب يموت . وكي يتدارك مدير الناحية وضابط الامن الفضيحة في تلك اللحظات الحرجة يرتبان ادعاء بأن « الغلبان » فلسطيني يحرض على التمرد ، ويهدد العلاقة المرجوة بين مصر وأميركا . وتصبح صورة « الغلبان » مدعوما بالشهادات المزورة أسطورة مرعبة عن مجرم فار من السجن . وعندما تزداد الامور تعقيدا والاشاعة تفشيا من خلال بحث زوجته وجاره (الحشري) عنه ، يختلقون شهادات تثبت انه لم يكن هناك على الاطلاق انسان يحمل هذا الاسم . وفي حين يهزج الرسميون والعملاء ، ينشد الفقراء أغنية للشيخ امام وفؤاد نجم تدعو لصحوة مصر .

تشكو مسرحيات ممدوح عدوان من تعثر الصنعة الفنية ، فهي لم تتطور بتطور كم ّ انتاجه تأليفا واعدادا ؛ وانما تراوح مستواه في تخبط صعودا ونزولا ، فبينما كان تأليفه في « كيف تركت السيف » و « هاملت يستيقظ متأخرا » جيدا يرفعه لمصاف كتاب المسرح العربي الشباب الجادين ، كانت اعداداته التي تقترب من التأليف في خروجها عن النص الاصلي واقحام مشاهد وتفسيرات خارجية عليه تتراوح بين المقبول والرديء، كذلك كانمستوى مسرحيته « ليل العبيد » . انه يسبغ على المسرحية التي يعالجها ـ سواء كانت لميخائيل رومان او لبيكيت أو لسينغ أو لفيشرمان أو لشتاينبك او للقعيد ـ نفس السمات العدوانية الصارخة . لكن مشكلة البناء الفني والوعي الدرامي هما ما يعوزانه كمؤلف مسرحي ، رغم انه يتمتع بحوار سلس ذكي ، وجراة طريفة على اثارة حماسة الجمهور ، وتفريغ شحنته السياسية الانفعالية الكامنة . ان مسرحياته مثقلة بالاطالة والاسهاب ، كما تفتقد في أحيان كثيرة الشخصية الانسانية المقنعة والمؤثرة ، لان الصراخ يحجب الفن عند ممدوح عدوان ، فهو من المؤمنين بالصراخ شعرا ومسرحا ومقالة ، وهو من عتاة المدافعين عن المباشرة . ورواية القعيد عمل متميز ، غني بموضوعه وقواه الدرامية الكامنة ، لكنه عمل يشكو في أصله من فوضى الشكل (التي جهد القعيد لتبريرها بوسائل بهلوانية ظريفة) ، وعدوان لم يستطع وضع يده على الجوهر الدرامي الموحد والمتكامل من الرواية ،

بل غرق في تشتت التشكل . بعد أن قلل باضافاته من اقناعنا بواقعية ما يحدث . فيما هو يجهد نفسه ويركز فواد على ان يحيل المسرحية من « أمركة » مصر الى « أمركة المنطقة العربية » . أول خطا أرتكبه المسرح الوطني الفلسطيني وعدوان معا هو تحويل شخصية (دبيتس) المصريه المسحوقة الى شخصية (الغلبان) الفلسطيني . كانت هذه الصورة الجديدة تشويها صارخا للواقع وللشخصية الفلسطينية اليوم . والبحث عن استثناء نادر أو معدوم . مسحوق وذليل ، يحوله حصومه فقط الى أسطورة (زائفة) من البطولة والتمرد. لا ادري كيف أمكن لكاتب تقدمي أن يقع في مثل هذه الغلطة . حتى ولو أتاه التكليف بهذا التعديل من جهات فلسطينية مسؤولة ! فقد أجمع المنتدون على ادانة توجه هذه المسرحية سياسيا وفكريا ، اضافة لعيوب الاعداد الفنية . والشعارات المتكررة المطروحة فيه . وتعدد أساليب الفن واللغة فيه .

ولم يفلح اخراج حسن عويتي في سد الثغرات ، وذلك ضمن ظروف عسيرة يواجهها المسرح الجاد بوجه عام . فبدت الخطة الاخراجية مشوشة . وغير موحدة، تتراوح بين الواقعية المفرطة، وبين المبالغة الكاريكاتيرية. أما معظم الشخصيات فكانت نمطية مسطحة . لم يتميز من بين الممثلين في هذا الاخراج الجديد سوى زيناتي قدسية في دور (الحشري) ، صبحي سليمان في دور (الغلبان) ، فيلدا سمور في دور (الزوجة) وبسام كوسا في عدة أدوار وشخصيات لعبها برشاقة . وهؤلاء تميزوا نسبيا بينما سقط الباقون في الافتعال والميلودرامية والتهريج والخطابة من باقي المجموعة الكبيرة من الممثلين . حسن عويتي مخرج موهوب سبق ان شهدنا له عروضا جميلة الاخراج مثل « ليلة القتل » . « اضبطوا الساعات » و « في انتظار اليسار » . لكن التوفيق خانه مع نص غير مقنع . ومع ظروف عمل عسيرة وشاقة. ومع ديكور معقد المستويات حشر به المسرح . واضاءة غير موحية بشيء .

لم تكن الفرقة القومية العراقية أحسن حظا في المسرح السياسي الدعائي من المسرح الفلسطيني ، فقد كان هناك شبه اجماع على ضعف التأليف في « الشهداء ينهضون » بحيث لم يستطع المخرج سليم الجزائري رغم ذوقه الجمالي الرفيع انقاذ العرض من السطحية وترداد الشعارات . فكرة المسرحية في الاصل استوحاها سعد الدين وهبة من اروين شو في « ثورة الموتى » وأعطاها عنوان « ٧ سواقي » ، ولكن نبيل بدران (المصري المقيم في العراق) قام باعداد ثالث لها لينقلها من زمنها ـ أي بعد حرب ١٩٦٧ ـ الى أيام اتفاقية الصلح المنفرد مع العدو التي دبرها السادات ونظامه .

تروي المسرحية قصة فانتازية عن شهداء حرب اكتوبر الذين نهضوا من قبورهم ليعلنوا سخطهم واحتجاجهم على ما يجري من مهزلة وخيانة . ونرى صوره مبالغه عن الواقع السياسي والاعلامي والثقافي في مصر . ثم نرى صوره عن عالم الموتى حيث يحتشد شهداء الامه العربيه في مصر في مختلف مراحل نضالها .

مشكلة هذا العمل المسرحي هي تشتت الشكل ، نموح العمل تعبيري . ولكن الرؤيه التعبيرية عادة تغوص فيما وراء الواقع . بينما بدت هنا فانتازية خانقة وذات نظرة مسطحة لما يجري . كما ان العرض لجأ للعرض السينمائي لمشاهد العبور ، لكن هذا النزوع تسجيليه كان مغلوطا ، فلم يكن ما شاهدناه وثائق لها اهميتها او مفاجأتها او سريتها . اما المشكلة الرئيسية التي لم يستطع المخرج تلافيها فهي العثور على الاسلوب الملائم للعرض ، فقد اختار الشكلانية سبيلا ، والامتاع البصري والترفيهي هدفا ، وذلك للتخفيف من جفاف الموضوع وعدم دراميته . لكن هذا السبيل قاده الى البعد عن الواقعيه، وبالتالي عدم اقناعنا بالقصة الخيالية التي نشاهدها والتي لم نقتنع بها فنيا ، ومن ثم لم نتأثر . وافتقد التمثيل الى واقعية الاداء ومعايشة الادوار . فأصبح تقليدا لانماط جاهزة . بوجه عام لم يضف هذا العمل شيئا على الاطلاق لما يؤمن به المواطن العادي . وربما كانت له ضرورة واحدة داخل مصر ، أما خارجها فهو لا يزيد عما تكتبه الجرائد . انه عمل خال من عناصر الكشف والانارة السياسيتين والانسانيتين . ولم تكن هناك لمسات درامية وانسانية في بنائه التفصيلي، وانما تضخيم كاريكاتيري ممسوخ لموعظة نعرفها .

في مشكلة مشابهة وقع عرض اليمن الديمقراطيه. وبشكل أكثر حدة من خلال عدم الخبرة المسرحية في عرض « نحن والفاشية » ، فقد كان العمل عبارة عن شعارات سياسية . واداء ايمائي ، وعرض سلايدات ووثائقيه . واذاعة أغان لمارسيل خليفة وغيره ؛ وقد دمجت معا من غير نظام فني لتصور جوانب من الاضطهاد في مناطق مختلفة من العالم : تشيلي ، اورغواي . وفلسطين . أخرج العمل أحمد الريدي ، وهو من اعداد الشاعر العربي زكي عمر .

أما العمل الثاني الذي قدمته اليمن الديمقراطية الشعبية فهو مسرحية تقليدية ميلودرامية بعنوان « الفردية القاتلة » من تأليف واخراج : علي الرخم . والمسرحية تدين نموذجا للشخصية السياسية الانتهازية الوصولية التي تنعكس من خلال أحد الحكام ، وتظهر سقوطه المعنوي والمادي في النهاية . وهذا العمل يبقى أضعف من « نحن والفاشية » ، واقل تمثلا لفكرة المسرح السياسي . والعمل الفني الحديث . لكن تجربة المسرح اليمني تجربة غضة ناشئة ، ومن الظلم أن نحاكمها بمقاييس كبيرة . يكفي ان المسرح بدأ في تلك المنطقة العربية باتجاه تقدمي وبطموحات متحمسة .

كذلك هو شان مسرحيه « جزيره النحاس » التي قدمتها فرقة الحبيب الحداد التونسية من تاليف جماعي واخراج لابراهيم مستورة . تحكي المسرحية الفانتازية عن جزيره ما تدعى جزيرة النحاس تتهددها كارثة . هي ان البحر سيغمرها لاسباب طبيعية . ولا حل سوى أن ينفذ منها أفضل الازواج في أفضل المهن (كما أيام طوفان نوح) ، أو ان يبني سكانها سدا يمنع الطوفان . لكن مجلس حكمائها يختار الحل الاول . ويضعون قوائم الناجين لانقاذ أنفسهم ومصالحهم قبل كل شيء . وفي النهايه يرفض المهندس الذي اقترح مشروع الانقاذ الاستسلام لهم . ويغمر الطوفان كل شيء .

مسرحية فيها كثير من الذهنية والافتعال والتهريج . وعلى الرغم من ان فكرتها المحورية خامة جيدة لمسرحية ناجحة . الا ان معالجة التفاصيل ضعيفة وصبيانية . كما ظهرت جوانب الضعف والهواية في هذه الفرقة الشابة وهي تحاول أن تخوض غمار عمل سياسي مباشر .

التجريب المسرحي في ثلاث فرق سورية :

اصبح مصطلح « التجريب » في سورية من أكثر المصطلحات ابهاما وتعددا في النظرة والتفسير . وقد أتيح من خلال مهرجان دمشق الثامن مشاهدة ثلاثة أنماط من التجريب عند ثلاث فرق : الاولى المسرح التجريبي التابع لوزارة الثقافة ، والثانية فرقة المختبر المسرحي الخاصة والتابعة لنقابة الفنانين . والثالثة فرقة عمال حمص التابعة للاتحاد العام لنقابات العمال .

يسجل « المسرح التجريبي » فارقا في مفهوم التجريب في أوروبا عنه في المفهوم المحلي ، فذاك بحث نخبوي شكلي ، وهذا خلق أصيل وفعال في المناخ « السياسي - الاجتماعي » الراهن . ان « المسرح التجريبي » يتهم أذهان الكثيرين بالخلط في مفهوم التجريب ، ويعتبره محاولة لزيادة التواصل مع الجمهور العريض وتلبية حاجاته .

ونحن نعتقد ان هذا الكلام في حد ذاته هو الالتباس والتعمية النظرية للتجريب . فكل المسارح - حتى التجارية منها - تدعي هذا . أما التجريب فهو أينما كان بحث في شق طريق مختلفة شكلا ومضمونا عن المسرح السائد : مسرح المؤسسات الرسمية والمسرح التجاري . هذا هو التجريب عند برشت ، وكما عند ميرهولد ولوبيموف وغروتوفسكي ، كما عند بيكيت ويونيسكو وماياكوفسكي ، وكما في مسرحيات جورج شحادة وسلافومير مروجيك وبيتر فايس ، كما عند سترندبرغ ولوركا ، وكما عند أولبي وآرابال . انه نسف للتقليدي والمألوف والمسموح به . لذلك فهو مسرح مضناء ، مسرح مستقبلي بكل معنى الكلمة ، جمهوره قليل ، ومصاعبه كثيرة . ان دربه ليست مزروعة بالورود وانما مغطاة بالاشواك . والمسرح التجريبي كان غالبا - ان لم نقل دائما - يقدم عروضه بشكل فقير . وداخل صالات صغيرة الحجم لا تتسع لاكثر من مائتي متفرج . حتى في الدول الاشتراكية هذا هو مفهوم التجريب . وهو ليس مفهوما نخبويا أو شكلانيا ، وانما هو بحث في جوهر المسرح وعلاقته مع الانسان المعاصر ، وبحث في علاقاته الداخلية ، ثم في صلته مع الجمهور . كيف يمكن لمسرح يدعي التوجه الى الجمهور العريض أن يقدم عروضه في مسرح كالقباني ؟ ثم اذا قام بهذه المهمة على أتم وجه ، فما هي مهمة « المسرح القومي » ؟

بنفس القدر الذي نرفض فيه أن يصبح مسرحنا القومي تجريبيا . فنحن نرفض أن يكون توجه مسرحنا التجريبي تعليميا . هذا يفترض تنازلا غير مبرر في الطموحات المتعلقة بمستوى النصوص خاصة . وبدلا من أن يعتبر دفعا للحركة المسرحية نعتبره مجرد عملية اصلاحية توفيقية ، ان لم يكن عقبة أمامها تشوش اتجاهات المسرح ، وتدغمها في دعاوة نظرية واحدة وشكل متقارب ، فيه كثير من التعالي العملي رغم التواضع النظري .

صححت فرقة « المسرح الجديد » التونسية كثيرا من المفاهيم المتعلقة بالتجريب ، وكذلك « مسرح الحكواتي » من لبنان . فهما يطرحان حقيقة التجربة المفتوحة للتعلم والتعليم ، التي « تتحقق مع جمهورها الحقيقي متنامية كل مساء . لا شيء ثابت وله تعريفه الجاهز ، لا الكتابة الدرامية ، ولا طرق تدريب الممثل ، ولا مكان العرض . ان العمل المسرحي وبكل أطره المعروفة يصبح بهذا المعنى مجرد احتمالات تتبدل ، وتصوب وفق العلاقة الحية مع متفرج بالذات » .

هذا الكلام النظري الجميل كتبه سعد الله ونوس وفواز الساجر على برنامج العرض ، لكنه مجرد كلام . ان على المسرح التجريبي اذن أن يخرج من صالة المسرح الصغيرة المغلقة الى التجمعات الكبيرة ، الى الشوارع والساحات والملاعب ، وأن يغير من شكل العرض المسرحي وأسلوب انتاجه ، أن يقوم بمهمات جوالة على القرى والمعامل والثكنات . هذا ما لم يفعله « المسرح التجريبي » اطلاقا . لكن هذا ليس كل شيء ، فالحاجة الى التجريب هي في صلب العمل المسرحي نصا واخراجا وتمثيلا . وهذا لا يتحقق فقط من خلال الشكل الجماهيري وتغيير علاقات الانتاج والتواصل مع الجمهور العريض ، وانما يتحقق من زاوية أخرى بقيامه بالدور الذي لا يقوم به المسرح القومي أو الجوال أو المسارح التجارية : دور اعداد الممثل ، ودور الثورة المسرحية التي قد تغوص في الاصول البدائية القديمة أو تنطلق لرحاب المستقبل البعيد . وهي رغم حدود

أنتشارها الجماهيري الضيق ستحفر القناة لنبع جديد يروي الارض العطشى . وستترك بصماتها على التمثيل والتاليف والاخراج .

« رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة » :

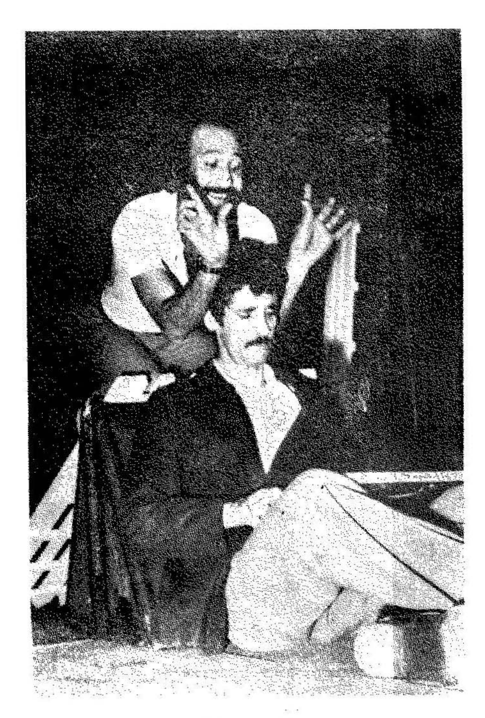
يقول مترجم نص بيتر فايس الاصلي « كيف يتم تخليص السيد موكينبوت من آلامه » نبيل الحفار :

(أن فايس بدأ كتابتها عام ١٩٦٣ . ولكن بسبب اشغاله بمسرحية « مارا ــ ساد » ثم « التحقيق » ثم « انشودة غول لوزيتانيا » ثم « حديث عن فيتنام » . تاجل انهاؤها حتى عام ١٩٦٨) .

ويعتبرها المترجم مرحلة الانتقال الفكري الواضح من طرح ومعالجة مشاكل الذات الى معالجة مشاكل عامه بأسلوب لغوي جديد بدأه منذ « ليلة مع الضيوف » . فكره مسرحية فايس اذن فكرة قديمة بين مؤلفاته أعاد احياءها بعد ان نال شهرة ونجاحا في مسرحياته الكبيرة الرائعة . التي شق بها أسلوبا جديدا هو المسرح التسجيلي . هذا يحدث مع كثير من المؤلفين . واي شخص مارس الكتابة الابداعية (للمسرح خاصة) يدركها . لذلك أعتقد أن النتيجة الطبيعية هي ان يخرج العمل أقل موهبة وتألقا من بقية أعماله . انه عمل ثانوي وذهني . وهو على أية حال ليس عملا تعليميا . ولا يرقى لمستوى مسرحيات فايس الشهيرة المذكورة .

ما فعله سعد الله ونوس بالعمل هو تقريبه الى حد ما من البيئة المحلية . واضافة بعض اللمسات والمشاهد . لكنها ظلت في كثير من مشاهدها غريبة على الواقع المحلي . وعلى اقتناع المتفرج المحلي . تحاول المسرحية تحليل وضع وشخصية بورجوازي صغير (اقرب الى البروليتاريا) . وتظهر تدرج وعيه من خلال معاناته وانسحاقه . ان (حنظلة) يلاحظ ما يريده ويتجاهل ما لا يريده . انه قانع جدا. طموحاته صغيرة، وأحلامه محدودة : بيت وزوجة وعمل في بنك « كعداد فراطة » . أما المجتمع المتمثل في السجان ومدير البنك والطبيب صاحب نظرية الطب (السايكو ــ اعلامي) لتطهير ذهن المواطن من الشكوك والتساؤلات ، وكذلك الزوجة وعشيقها والشيخ الدجال والمثقف والصحفي والسيدة الخيّرة ، وأخيرا الحكومة ، كل هذا المجتمع هو القوة التي تسحقه تحت وطأتها . كلهم يطالبونه بالرضى ، كلهم يخدمونه بالتسامح والطيبة . وكلهم منتفعون من اذلاله . صمته يريحهم ، وجهله يقويهم .

أما الراوي (حرفوش) فيحرضه ويقوده وسط هذه المتاهة كي يعثر على ذاته . ويعرف الطريق لمواجهة ما يعيق ويحط من انسانيته وكرامته . ان (حنظلة)



« رحلة حنظلة »

الذي يبدأ مضحكا . مهزوزا . خائفا . ينهي المسرحية بان يرفع عينيه لبعيد . وتصبح نظرته متفائلة متحدية وقد أدرك هويته وذاته . هذه هي الرحلة من الغفلة الى اليقظة : رحلة تذكرنا بالشخصية الاثيرة عند محمد الماغوط ودريد لحام ، وفي قصص زكريا تامر .

في المجتمع الرأسمالي نجد المواطن البورجوازي الصغير غارقا في ما يسميه ماركوز بالبعد الواحد لحياته الاستهلاكية ، نجده غير مسيّس ، غير واع لانسحاقه اليومي من قبل المؤسسات (الاسرة والعمل والقانون) . أما المواطن البورجوازي الصغير في بلدنا فهو مسيّس في حياته اليومية . لانه محروم ، ومحتاج اقتصاديا للقمة . كما ان مواجهة المؤسسات له مباشرة، وأكثر قمعا وصرامة . بحيث لا يمكن عرض مشكلاته الحقيقية على المسرح ضمن شروط الرقابة وغياب الديمقراطية . من هنا تبدأ أزمة المسرح الذي يدعي التسييس والتعليمية ، فهو يحاول اقناعنا بما نحن مقتنعون به مسبقا ، ويعلمنا ما نعيه سلفا ، وهو في واقع الامر لا يتوجه فنيا (وضمن غياب تقليد الذهاب الى المسرح في حياتنا الاجتماعية ومن قبل الفئات الشعبية التي تحتاج ــ ربما ــ لهذه الطروحات) الا الى المثقفين الذين لا يحتاجون لهذه الدروس التعليمية المبسطة .

فواز الساجر مخرج مسرحي موهوب ، أثبت قدراته منذ عروضه الاولى ، ولم يسقط له سوى عرض واحد . من أفضل اخراجاته « حليب الضيوف » . « أن نكون أو لا نكون » ، « رسول من قرية تاميرا » . و « يوميات مجنون » . وهو يقوم للمرة الثانية باخراج

« رحلة حنظلة » اخراجا جديداً بكل شيء فيه . وهذا دليل على صحة وغنى خياله الابداعي ، خصوصا وان الاخراج الاول كان مثقلا بالديكورات المعقدة ، والافتعال، والغرابه ، والبعد عن الحس الشعبي . حاول الساجر ان يتخلص مما يثقل المسرح ويعيق حركة الممثل ، فاستخدم قطعا بسيطة يركبها الممثلون باشكال مختلفة في الفراغ المسرحي ، واستفاد استفادة تعبيرية ممتازة من الاضاءه ، كما استعاض عن الاكسسوار بتشكيلات يصنعها الممثلون بأجسادهم .

بدأت الرؤية الاخراجية الجديدة بتخفيف بعض المقاطع الزائده من النص المعد . ومحاولة انقاذه من الغربه الذهنية التي طفح بها على الرغم من ادعاءات الصبغة المحلية . وعمد الساجر الى اضافة تعليقات وامثال شعبية ، وأغنيات دارجة ، في ثنايا العرض ، ليعطيه نكهة كوميدية محلية . وجعل اللعبة المسرحية تدور امامنا على المكشوف : سبعة ممثلين يغيرون ملابسهم وماكياجهم في خلفية المسرح ، ويقدمون لنا دون ايهام حكاية رجل يدعى (حنظلة) يمر بخيبات أمل واضطهاد مستمر في السجن وعند زوجته وعند مديره وعند الشيخ والمثقف والحكومة . ورغم ان ايقاع المشاهد الاولى بدا مملا ، ولم ينجح للمرة الثانية أسلوب «الفروتسك» — أو المبالغة الساخرة المشوهة — الا ان المسرحية ما لبثت أن ازدادت حيوية وطرافة منذ منتصفها ، وقرب النهاية عندما يبدأ جميع الممثلين بالدخول في اللعبة والاداء بطريقة « الباروليسك » — أي التقليد التهكمي — يصل النجاح الى أقصاه .

ان المسرحية في أصلها واعدادها تتحدث عن أزمة الاغتراب عند مواطن ساذج ، لكن المشكلة ان (حنظلة) في نص سعد الله ونوس وفي الشكل الذي وضع الساجر (يوسف حنا) — بطل المسرحية — فيه ، شخص ساذج لدرجة البله . وهذا ما يدعونا للتساؤل : هل حقا نموذج الانسان المضطهد سياسيا واجتماعيا هو الشخص الابله المغفل ؟ أم تراه النموذج المسيس الواعي ؟

ويبلغ نجاح المخرج الساجر أقصاه في الاضافات الاخراجية والحلول البارعة ، ففي مشهد الطب « السايكو — اعلامي » يحيل المشهد الى مظاهرة تنتزع في كل مرة تصفيق الجمهور ، وكذلك يفعل في مشهد حذلقة المثقف وهو يتشدق بالكلمات معبرا بالحركة الرشيقة عنها ، وكأن المساحة المسرحية التي يملؤها الممثلون قد صارت لغة جديدة اضافية تغني ، بل تتجاوز ، أبعاد الكلام . وكذلك يتفرد مشهد الشيخ الدجال اعدادا واخراجا بمسحته المحلية الخالصة ، خصوصا عندما يبخر حنظلة المتشنج مع ضربات الطبول حتى يغمى عليه . كما أغنى باقي المشاهد بحركات حيوية اضافية توسع دائرة المشهد وتجعل باقي الممثلين يشاركون فيه .

كان الممثلون مجيدين بوجه عام ، وتخلصوا من التشنجات الزائدة المرسومة في العرض السابق ، وفي مقدمتهم يوسف حنا (حنظلة) ، زيناتي قدسية (حرفوش) ، فايزة درويش (الزوجة والممرضة) ، تيسير ادريس (الشيخ الدجال ، الدرويش ، العشيق) وحسان يونس (الطبيب) . كما وفق المسرح التجريبي بممثلين جيدين وافدين هما نجاح سفكوني (السجان ورجل الحكومه) ، وعلي كريم (مدير البنك ورجل الحكومة) .

كان اخراج المسرحية بوجه عام جيدا . لكن هناك شيئا لا يصلح ، اذ يظل التوجه الفني ، والنص المكتوب المتقيد به ، هما الاساس . ونحن نامل من التجريب المسرحي ان يلغي الشعارات الدعائية والتنظيرات غير العملية ، وان يصبح ثرينا ونابعا من الرؤية الفلسفية العميقة التي تستجلي أبعادا جديدة في الوجود والنفس الانسانية .

المختبر المسرحي و « قصة حديقة الحيوان » :

انها لشجاعة حقة أن تنهض مجموعة من الفنانين الجادين اطلقت على نفسها اسم « المختبر المسرحي » في ظروف هذه الايام الصعبة لتقديم عمل مثل « قصة حديقة الحيوان » للكاتب الاميركي المعروف ادوارد البي . ما هي الدوافع وراء نشوء هذه الفرقة التي جمعها المخرج وليد قوتلي ؟ وما هو السبب وراء اختيار مسرحية البي فاتحة لاعمالها ؟

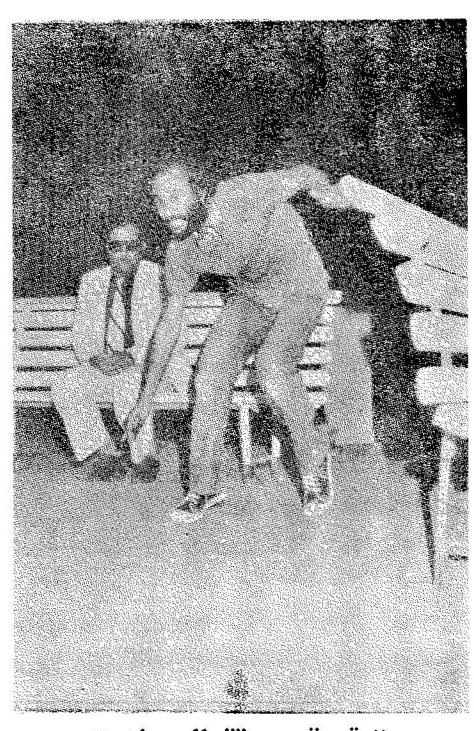
« قصة حديقة الحيوان » هي أولى مسرحيات الكاتب الاميركي ، كتبها عام ١٩٥٨ ونال عليها نجاحا فائقا عندما عرضت مع مسرحية بيكيت « تسجيل كراب الاخير » . ومن يومها تتابعت مسرحيات البي الذي انضم اسمه لقائمة كتاب الطليعة أو ما يسمون عادة بكتاب العبث . كتب « صندوق الرمل » و « موت بسي سميث » و « الحلم الاميركي » و « من يخاف فرجينيا وولف » . يعتبر البي أحد كتاب مسرح العبث لانه على وجه الخصوص هاجم في أعماله المسرحية أسس التفاؤل في المجتمع الاميركي ، وأظهر الجانب المظلم منه . ويقول الناقد مارتن اسلن عنه في كتابه « مسرح العبث » انه منذ مسرحيته الاولى قد أظهر قوة ومرارة تهكمه اللاذع . ويضيف قائلا : « في حوار مسرحيته الواقعي وفي موضوعها هناك تعبير عن عدم قدرة انسان لا منتم غريب على اقامة صلة حقيقية حتى مع كلب ، اذا استثنينا الصلة مع الانسان . ان (قصة حديقة الحيوان) ، ذات صلة قرابة وثيقة بعالم

هارولد بينتر » . نحن اذن أمام تراجيديا صغيرة خانقة، رغم لمحات التهكم المرير .

لعل المجال لا يتسع هنا الى أكثر من الاشارة الى الفوارق الاساسية بين مسرح العبث الفرنسي ومسرح العبث الانكلو ساكسوني ، لكن في الثاني هناك نوع من المحافظة على الدراما ، والتعبير الانساني المرهف عن الغربة وعدم التواصل في المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي . من هنا فان مفهوم هذا المسرح مفهوم تقدمي نقدي ، بعيد عن شكلانيات بعض العبثيين الفرنسيين ممن يحملون مفاهيم فنية خالصة، أو مواقف سياسية انعزالية وفردانية ، كما عند يونيسكو على سبيل المثال .

هذه هي في الحقيقة نقطة الانطلاق – على ما يبدو لي – في اختيار وليد قوتلي لمسرحية البي الرائعة كباكورة لاعمال فرقته . انه اختيار موفق ، فيه تحد واضح . اذ يقوم العمل على شخصيتين وفي مكان محدود هو جزء من حديقة عامة . (بيتر) هو البورجوازي الصغير الذي يعمل في دار النشر ، ويحافظ على تقاليد حياة ثابتة منظمة يصعد فيها السلم الاجتماعي خطوة خطوة . قانعا بحياته ، طامحا لزيادة ملكيته ، منكفئا على قوقعته وذاته. أما (جيري) فيقدم نفسه بكلمات قليلة : « أنا عابر سبيل دائم ، وموطني البيوت المفرقة المكونة من حجرات مفروشة في الناحية الغربية من مدينة نيويورك ، أعظم مدينة في العالم » . ويثرثر جيري طويلا وهو يعد بيتر بين حين وآخر أن يحكي له عن حديقة الحيوان . ومن خلال ثرثرته يرسم صورة حياته الفقيرة البائسة ، وغربته القاتلة عن أي انسان بل عن أي حيوان ، بينما يسأله الآخر بسذاجة : لماذا تعيش في ذلك الحي ؟ وأخيرا ينازع جيري بيتر على مقعده في الحديقة ، يستفزه ويتحداه صارخا : « قل لي يا بيتر ، هل هذا المقعد ، هذا الحديد وهذا الخشب .. هل هذا هو شرفك ؟ أهذا هو الشيء الوحيد في الدنيا الذي تقاتل في سبيله ؟ أتستطيع أن تفكر في شيء أكثر عبثا ؟ » . وعندما يجبر بيتر على الصراع وقد بلغت اهانات خصمه أشدها ، معريا حتى أخص الخصوصيات في حياته ، يلقي جيري بصدره على السكين التي منحها بنفسه لبيتر ، فقد خطط لموته منذ البداية ، وقاد اللعبة بمهارة بعد أن بلغ به اليأس ذروته من التواصل الانساني .

وكما يقول الناقد يوسف عبد المسيح ثروة في كتابه « مسرح اللامعقول » فان « الانسان غير المتواصل بتجاربه وأعماله وفعالياته وسلوكه مع الآخرين يفقد سمات هويته الاجتماعية ليصبح فردا وحيدا بأشد ما تكون الوحدة قسوة وظلاما وانانية » . هذه هي ميزة مسرح البي الذي ينضم لسلسلة الكتاب الاميركيين



« قصة حديقة الحيوان »

الذين هاجموا سطوة المال وآلة النظام الحديدية الباردة، من امثال أونيل وأوديتس وميلر .

ان العبث في هذه المسرحية هي ما يؤول اليه الصراع تجاه قوة غاشمة لا فكاك منها ، وهو تلك النزعة التدميرية للنفس في مجتمع صلب وقاس يسحق الانسان ، ويجرده ليس من فرصة العيش الكريم فقط ، بل من معالم انسانيته . هذه الغربة ليست مقتصرة على المجتمع الرأسمالي فيما أرى . فالاغتراب في مجتمع لا رأسمالي ولا اشتراكي أقسى وأشد . كل الشعارات عندئذ تزيف ، ويطفى بريق المادة ، وتتلاشى احاسيس الامان والمحبة . « قصة حديقة الحيوان » بالتالي ليست مسرحية أميركية رغم واقعيتها الفذة ، بل هي مسرحية انسانية ، تصور من خلال لعبة الموت التي يخوضها جيري مع رجل بورجوازي غريب الى أية درجة من القهر والاغتراب يمكن ان يصل الانسان .

حتى مقعدا الحديقة وضعهما بشكل يوحي بالغربة والعزلة ، كل ظهره للآخر . ومع خلفية صوتية من الدعايات والصخب يبدا العرض : ايقاع متوتر حيوي ياخذ بالانفاس ، ولا يدع أمام المتفرج لحظة يشرد فيها بعيدا عن العرض . تجسيد جسدي وصوتي مندمج مع لحم الشخصيتين ودمهما ، تجسيد بلغة الحركة الرشيقة المعبرة المرسومة بدقة . انه فهم أمين للنص الى حد بعيد ، يذكرني فعلا ببعض العروض الطليعية العالمية التي حظيت برؤيتها في بلدان أجنبية ، ويقف أمامها ندا لند . انه اخراج بعيد عن الحذلقة والاستعراض ، بعيد عن البهرجة والابهار ، الى حد ان

جهد المخرج ينصب بكل غيرية الى حجب ظله عن خشبة المسرح ، وجعل الحياة تدب في جيري وبيتر اللذين يتحركان ـ بل يعيشان ـ بمنتهى الحيوية . وفي اعتقادي ان المخرج قد لجأ الى جميع وسائل التدريب المسرحية في آن ، من معايشة نفسية ، الى تدريب جسدي ، الى تفهم عقلي .. الخ . واذا كانت بداية وليد قوتلي مع « مسرح الشعب » في حمص عندما أخرج له (توباز) غير مشجعة ، فان صمته الطويل . واخراجه التلفزيوني لمسرحيات الاطفال ، أخرجا لنا مفاجأة كبيرة .

ليس من عمل خال من النواقص ، أو على أقل تقدير من اختلاف وجهات النظر . ولعل التمثيل على جودته . والاخراج على تفهمه ، يشكوان من بعض الهنات . لقد كان اداء زيناتي قدسية الحار والمنفعل لدور (جيري) جيدا بوجه عام ، لكنه كان على وتيرة واحدة تقريبا من الانفعال خاصة في صوته ونبرة القائه . وكانت حركته الجسدية على الرغم من الطموح الواقعي النفساني للاداء على شيء من التوتر البالغ الشبيه بمشية النمر أو خطوات راقص الباليه . أما عبد الرحمن أبو القاسم في دور (بيتر) فكان اكثر حذرا وانسجاما ودقة ، لكن تعايشه مع رفيقه كان مناقضا في بعض الاحيان لمفهوم الغربة الذي تكرس المسرحية نفسها له . والواقع ان هذا صعب للغاية : كيف يمكن أن يتم التواصل والانسجام بين الممثلين في حين يعبّر العمل عن عدم التواصل والغربة ؟

أما الاضاءة فكانت هادئة ، معبرة عن جو العرض النفسي ، لكنها كسرت بألوانها وتبدلها بعضا من واقعية العرض . كما بدت نهاية المسرحية ـ أي انتحار جيري بيد بيتر غامضة لبعض المتفرجين العاديين ـ وهذا ما رأى فيه بعض الزملاء المخرجين نقصا ما في العمل . لكن الواقع ان النهاية في حد ذاتها ميلودرامية الى حد ما ، بحيث ان مارتن اسلن يرى فيها العيب الوحيد في المسرحية ، بكل العاطفية والتسامح في موقف جيري وهو يموت .

ولا اعتقد ان الاخراج يمكنه أن يحذف كل عناصر الغموض في حبكة ذكية بارعة وذات نهاية مفاجئة كهذه . ان هذا هو بداية تعايش المتفرج مع العمل المسرحي خارج حدود الصالة الضيقة ، وفي حدود المجتمع الواسع .

لقد استطاع الفنان وليد قوتلي والفنان زيناتي قدسية وعبد الرحمن أبو القاسم أن يقدموا بداية موفقة للمختبر المسرحي ، جادة شكلا ومضمونا ، وتجمع بين الاتقان الكلاسيكي والحداثة الطليعية . ونحن نأمل لهم مستقبلا مشرقا اذا لقيت جهودهم الدعم الكافي من الجهات الرسمية ، فهي أخيرا فرقة مغامرة ، تتحدى كل التقليدي السائد ، وترفض جميع قيم التجارة والمجتمع الاستهلاكي في الفن . لتخاطب كل ما هو انساني وعادل ونبيل .

« القرى تصعد الى القمر » :

تحكي مسرحية « القرى تصعد الى القمر » حكاية نزاع في قرية حول امتلاك قطعة أرض . وذلك بعد صدور قانون الاصلاح الزراعي . وعندما يحتدم النقاش يتدخل أحد الفلاحين ليروي للجميع حكاية يبدأون بتجسيدها .

الحكاية تدور أيام العثمانيين وصراع الولاة . حيث تنقذ مربية في قصر كاظم باشا ابنه الرضيع بعد مصرعه في انقلاب ، واهمال أمه له ، مهتمة بانقاذ ثيابها وحليها .

وتتعرض المرأة (هند) لكثير من الاخطار والتضحيات . تصل بها الى عقد قرانها على رجل أبله حفاظا منها على حياة الطفل .

ولكن الامور السياسية تتغير ، ويتزوج الوالي من أرملة كاظم باشا الجميلة التي تعود للمطالبة بطفلها. لكن المربية هند تصر على الاحتفاظ به ، بعد أن أضاعت بزواجها الاجباري وتشردها هربا من أن تحولها حماتها الى عاهرة تجامع الجنود . حتى حبيبها الجندي الذي يماثل عدم تفهمه لموقفها عدم تفهمه لموقعه من حرب الزعماء والمصالح .

ويكون قاض شعبي فقير قد ولي في زمن الاضطرابات قد وصل الى تثبيت مركزه لكونه قد آوى ـ صدفة ـ الوالي خلال هربه وتنكره دون معرفة به . والى هذا القاضي يعهد بالقضيتين : قضية لمن يعود الطفل . وقضية لمن تعود الارض . ويأمر القاضي الشعبي الذي عرفناه يناصر الفقراء ويذل الاغنياء ، بأن ترسم على الارض دائرتان ، في الاولى الطفل تجتذبه من يده المراتان ، وفي الثانية يقف الآغا والفلاح ، ويوضع في يد كل منهما مشعل نار ، على أن تكون الارض لمن يحرقها ، والطفلَ لمن تجذبه . لكن قلب الفلاح لا يطاوعه على حرق أرض تعب في زرعها ، وقلب هذه المربية لا يطاوعها على ايلام الطفل الذي ربته . وعندها يحكم القاضي العادل (آدم) بالطفل لهند ، والارض للفلاح ، فقد كان شرطه امتحانا للجميع . وقبل أن يغادر الفلاح المكان يستوقفه القاضي ليذكره بأن الامر لم ينته عند هذا الحد ، فهو بامتلاكه للارض سيتحول مع الايام الى آغا جديد ، وسيظهر فلاح آخر يطالبه بالارض ، وهكذا تدور الايام وتتجدد الثورة . ان الحل الذي يوقف هذا الطغيان هو الغاء الملكية ، واعادة الارض للقرية كلها يعمل الجميع بها ويتقاسمون

غلتها على حد سواء . لكن القوى الباغية تظهر لتأسره وتوقف حكمه العادل .

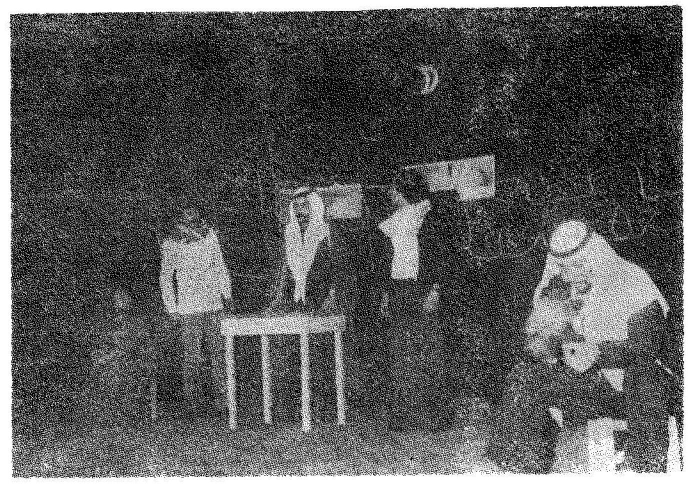
استطاع عمال حمص أن يؤكدوا جدارتهم الفنية ، وتقدم خبرتهم في التعامل مع المسرح، ليس باستثناءات نادرة . بل بمجموع الفرقة المتفاعلة مع بعضها ومع النصوص التي تقدمها . كما استطاع فرحان بلبل هذا العام تكريس نفسه ليس كمؤلف ومعد ، وانما كمخرج يحسن ادارة ممثليه ، وتحريكهم على خشبة المسرح بليونة وعفوية وتناسق . ولقد استطاع ضمن الظروف القاهرة التي فرضت عليه القيام بدور المخرج ، ودون خبرات أو امكانات مسرحية تقنية ، استطاع أن يصل الى شكل مسرحي بسيط للغاية وحديث وسهل مقتديا بنظرية مايرهولد في الديكور الشرطي ، وواضعا في هدفه سهولة نقل العرض الى أي مكان حتى ولو لم يكن مسرحا على الاطلاق وانما مجرد تجمع عمالي .

كان أبرز ما في العرض اذن هو قيام كل ممثل باداء عدد من الادوار واجادة تقمصها . ومع وعي برشتي كامل لموقف الممثل من هذه الشخصية أو تلك، واذا كنا نذكر لعبة المسرح داخل المسرح في ــ الممثلون يتراشقون الحجارة ــ وبقية مسرحيات بلبل المتتالية ، فاللعبة هنا أكثر نضجا وفنية ، نظرا لانه وصل الى فهم عملي أصيل ومتطور لنظرية المسرح الملحمي . كما لجا بلبل الى أسلوب الاقنعة ــ القديم الجديد ــ فخلق تغريبا موائما لما يريده ويراه من المسرح ، في المشاهد التي تروى عبرها حكاية المربية والطفل .

استغنى فرحان بلبل عن المؤثرات الموسيقية ــ ذات الاختيار الدرامي المسيء عادة في باقي عروضه ــ واستخدم غناء حيا على خشبة المسرح يقوم به الممثلون انفسهم . وقد اكسب عرضه بهذا الاسلوب أصالة شعبية . وخلق في نفوسنا روح الاحتفال المسرحي العظيمة .

وكما تميز اقتباس فرحان بلبل الناجح لدائرة الطباشير القوقازية بالتخلص من منزلقات التفسير غير القومي ، فقد أكسب حواره نكهة شعبية محكية محببة، وزرعه أمثالا وحكما بروح خفيفة ولغة سلسة، واستطاع كمخرج أن يجعل القاء الممثلين لهذا الحوار بنفس القدر من الليونة والبساطة ، فتمكنوا ببراعاتهم الفردية وجودة القائهم من اضفاء نكهة الواقع المعاش عليه مع المحافظة تماما على مستواه الفصيح . وبلبل بهذا أوجد المعادل الصحيح ــ الشعبي والمثقف ــ لمشكلة اللغة المسرحية ، ليقف مع أقرانه من الكتاب العرب السباقين الى هذا ، منهم توفيق الحكيم ، بل متجاوزا العديد منهم بحسه اللغوي المسرحي السليم .

بقيت لدينا بضع ملاحظات نقدية جوهرية كان يجب للعمل التخلص منها . أولى هذه الملاحظات ان



« القرى تصعد الى القمر »

مشكلة النزاع بين الفلاح والآغا لم تكن على جودتها مدخلا ناجحا يؤهل لرواية الحكاية الاخرى وتجسيدها، فنحن سلفا مقتنعون كجمهور لمن يجب أن تعود الارض ، ومتعاطفون كليا وبشكل مسبق مع الفلاح عبر طريقة الاداء ، المغرية بدورها . لذلك تفقد المسرحية لدينا ــ لولا متعتها الجزئية عبر التهريج ــ مبرر استمرارها.

هذا ما كانت مسرحية برشت الاصلية قد تغلبت عليه ، اذ انها تتركنا في حيرة منطقية حول لمن يجب أن تعود المزرعة الجماعية ، وتجعلنا نفكر بطريقة برشت من خلال الحكاية بالعبرة والموقف . وبرشت من ناحية أخرى لم يلغ كليا الايهام المسرحي ، فهو في الجزء الاول ــ أي في نقاش المزارعين حول الارض ــ يوهمنا بأن ما يجري على المسرح حقيقي ، ولكن التغريب يبدأ مع حكاية دائرة الطباشير فقط .

بينما نجد ان فرحان بلبل يفسد هذه التقنية بمبالغة غير مستحبة ، اذ يجعلنا أمام ممثلين يمثلون قصة الآغا والفلاح الذين يمثلون بدورهم قصة المربية والطفل . هذا يعني مسرحا داخل مسرح . وهو تعقيد لا مبرر له حرمنا بعض الشيء من متعة التشويق والتفكير . أي اننا كنا مستلبين بشكل آخر للمتع التفصيلية وحدها . لذلك أيضا فقد كان حشر مشهد الآغا والفلاح قرب النهاية مع الام والمربية ، في دائرتي الطباشير . مفتعلا ومقحما ، فالمسرح فن الايماءة والفعل ، وليس فن الوصف والتكرار ، والمشكلة المطروحة أمامنا مشكلة لا تحتاج لبرهان .

العيب الثاني هو حشر عبارات تعليمية خطابية مباشرة على لساني الراويين حين يلزم وحين لا يلزم ، حتى ضقنا بهما ذرعا وبالمسرح الملحمي معهما ، هذه التعليمية الفجة كان برشت قد تجاوزها منذ زمن ولم تثقل مسرحياته الاخيرة بها ، بل ملأ تلك المسرحيات بتضمين أفكاره من خلال فعل مسرحي بارع وشعبي ،

مغذيا حس اللعب عند الانسان منذ طفولته وحتى شيخوخته .

وقد أتت بعض الفقرات الزائدة من هذه الخطب في موضع مغرب أصلا ، بحيث يفقد الدافع الى قطع تسلسل الحدث أهميته تماما ، كما انها من حيث الفكر أحيانا ركزت على جوانب غير صحيحة ماركسيا ، اذ أكد بعضها على النزاع بين الريف والمدينة متناسيا التركيب الطبقي الاكثر حدة في المدينة . بل تضمنت هذه المقاطع اعترافا ضمنيا بأن جمهور فرحان بلبل من البورجوازيين وليس من العمال الذين يجب أن يتوجه اليهم ، اذ ان ممثليه يشيرون اليهم في أكثر من موضع باصبع الاتهام .

هذه المباشرة جعلت فرحان بلبل يفقد في المشاهد الاولى صدق واقعيته — كعادته في مسرحياته الاخيرة — وينحو نحو تصوير الاستثنائي البطولي أو ما يجب أن يكون . ولو خرج بذلك عن العام والغني . لقد جعل الفلاح يواجه الآغا بحدة تماثل أو تزيد عن الحدة التي كان يتحدث بها وراء ظهره . وأعتقد ان هذه الصورة واقعية وعامة ، رغم معرفتي احالات متفرقة عن تصدي فلاحين للآغوات الجدد .

هذه المواجهة الدرامية ظاهرا أضعفت في الحقيقة انجذابنا الى المشكلة المطروحة واقتناعنا بها . القانون مع الآغا ومعه رجال الشرطة بالتالي ضمنا ، كما معه رئيس الجمعية الفلاحية وصاحبنا الذي لا يملك الا حقا افتراضيا وخلقيا ينازع عليهما شاتما ومتحديا بضراوة . هذا غير واقعي . بل هو ذهني تماما . انه حتى او حدث في بعض المناطق والاستثناءات نقطة ضعف فني أخرى من البناء المتماسك للمسرحية .

أما مسألة الغاء الملكية كمطلب فكري للعمل . فهي منسجمة بالطبع مع طروحات الماركسية تمام الانسجام، لكنها تبقى مطلبا طوباويا الى حد كبير . فبعد أن طرح بلبل فكرته الرائعة عن تجدد الثورات ، بل ضرورة تجددها ، نجده قد حاول حل الجمعيات التعاونية الذي سبق وأدانه بشدة من حيث التطبيق ، كما أدان قانون الاصلاح الزراعي والقوانين كافة لانها لم تصل بالامر الى أقصاه ، أي الغاء الملكية .

وجدير بالذكر انه مما يناقض مقولات الماركسية ان العمل يؤدي للاقطاع ، فالفلاح ليس مؤهلا لان يتحول الى مستغل .

وانا ارى ان دور المسرح هو أن يكون داعية ومبشرا ولكن بحدود : فأن يطرح الكاتب ما هو اقرب الى التنفيذ وما هو أصدق مع الواقع المعاش عمليا ، أكثر ثورية ووضوحا وتعليما من أن يطرح رأيا نظريا بعيد كل البعد عن التحقق لمجرد أن يسبغ على مسرحه طابع الانسجام مع النظرية . الواقع أغنى من النظريات، والتحريض لما هو عملي وممكن اكثر ثورية من الدعاوة السياسية الذهنية الخالصة .

واذا كنا أشرنا الى الديكور البسيط للغاية الذي صممه الفنان ربيع الاخرس ، وهو واحد من عناصر الفرقة القدامى . ممثلا ومصمما الديكور . فلا بد أن نشيد بمجموعة العناصر الفنية التي نضجت خبرتها وتكاملت . وفي مقدمتهم : أحمد منصور . عاصم مدور . منصور قندقجي . راعدة حياص . عفراء بلبل ، سلام قندقجي ومحيي الدين الهاشمي .

هؤلاء تميزوا بمستوى عال من الاداء واستطاعوا العزف على الاوتار المختلفة الشخصيات المتعددة التي لعبها كل منهم . لا يعني هذا ان أكرم خزام وعمر قندقجي وبسام شاويش وسميح الشيخ عثمان وعبد المعين البني كانوا سيئين . لا . لكن اما ان أدوارهم لم تعطهم الفرصة . أو أنهم أقل قدرة من باقي زملائهم . وهذا هو شأن جميع الفرق والعروض في العالم كله .

* * *

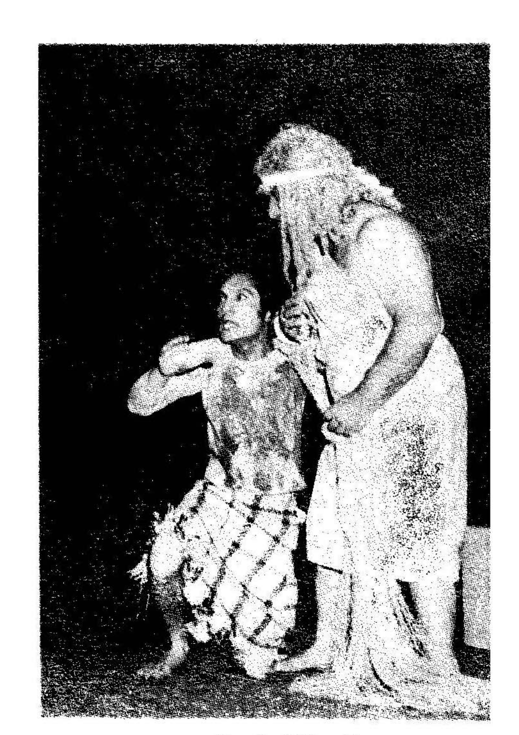
ان اكتب عن « جلغامش » العراقية . ولا عن « حكايات من عام ١٩٣٦ » اللبنانية . لكني معجب بكلا العملين وتحديدا باخراج سامي عبد الحميد الرائع وتأسيسه لمسرح شامل ينجح في خلق طقسية متحفية ومعاصرة في آن . لها روعة الشعر وجمال الفن التشكيلي وعمق المعنى الفلسفي . كما انني معجب بالعفوية والارتجال والعمل الجمعي والتوجه الواقعي التحريضي في فرقة « مسرح الحكواتي » باشراف روجيه عساف . ولقد كان لهذين العملين جماهيريا وفنيا الصدارة في المهرجان ، رغم ما كيل من نقد في الندوات لعرض « جلغامش » بسبب من التمثيل . ولانها كانت عرض الافتتاح حين كان الكل يسن أسلحته . لن أطيل الحديث عن العرضين لانني سأنهي هذه الرسالة بمقالين للدكتورة ناديا خوست نشرتهما في جريدة « تشرين » السورية ، أتفق فيهما معها تماما، وهما من خيرة ما كتب حول عروض المهرجان .

* * *

النشوة والصحو في « جلغامش » و « مسرح الحكواتي »

بقلم : د. ناديا خوست

يدهشنا في الانسان اتساعه . كلما تجول في الحياة ، واكتشفها ، رفع ضوءه الى أعماق المستقبل ، ونشره على ملحمة الماضي البعيد ليراها مشرقة ، واضحة . كلما تقدم في الحياة ، فهم وقفة الانسان



« جلغامش »

الاولى أمام الكون . يندلع كالنار في طلب التعبير عن مشكلاته الراهنة ، يريد أن يتفحصها في الفن ليلتمس خطوته الى المستقبل . ويشتاق . في الوقت نفسه ، الى رؤية العواطف الكبرى . أن يطل على ظمأ الانسان الخالد الى التغلغل في الحياة . وتخطيه الدائم خوفه بجرأته ، وتردده بجموحه . يصنع الانسان المسرح السياسي . يفرد الجموع المتحركة أمام المتفرج . يمسك الاسطورة القديمة بيدين ماهرتين ، وبأضواء جديدة . ويضع شخصين فقط على المسرح وينبش أعماقهما . لن يكتفي الانسان بثوب فني وحيد ، ولن يتوقف عند سور . وطالما وجد في الحياة وجد دليل حياته : حركة فكره ، واجتهاده .

هكذا نرى أسطورتنا القديمة « جلغامش » . ونحس ، خارج العلاقة الفنية ، بأننا نغرس قدمنا في الارض . اننا نصرخ في أيام اهتزاز الخطوة واقتلاع الجذور : هـذا مكاننا الممتد في أعماق الحضارة والزمن .

هل المسرحية تطابق الاسطورة ، أم تحورها ؟ لم تحل المشكلة حتى اليوم ، بين حق الكاتب وحق المسرحي . فكلاهما خالق فني . ولكل خالق رؤيته . لكن السؤال المشروع : هل كان نص العمل المسرحي مركزا أم مبعثرا ؟ هل صبت المشاهد في الرؤية الكبرى أم ضيعت النقطة المركزية التي كان يجب أن تضيئها ؟

يبهرنا عمل سامي عبد الحميد . فهو يجعل المسرحية عيدا شعبيا . يحفظ روح الملحمة . يمزج القلق الانساني بالاغاني والرقص والطقوس . تشعر



« جلغامش »

بأنه يمسك العناصر ، ويحرك المجموعات بمهارة . يحاول أن يجعل ما فوق الخشبة وحدة متكاملة . لا نجد شيئا زائدا . كل عنصر وشخص موظف توظيفا كاملا . روح واحدة ، من زخارف الثياب التي وجدها في التماثيل القديمة ، الى أطر الآلهة ورموزها ، الى لهجة الصلوات التي يوهمك بأنه أخذها من المعابد والكنائس والمغاور . تبهرنا قدرته على التفكير في كل شيء . وهو يحفظ الحيوية على المسرح بالحركة ، وتنويع الرواة ، والغناء ، ويقنعنا . فنتصور ان هذا النوع من المسرح هو ما يناسبنا في هذا الزمن . لانه يبقي على الجماعة ، وعلى مظهر العيد . لكنه يحول العشيرة الى مجموعة باحثة في المصير . يحركها الى التفكير والوعي . يبعدها عن الميلودراما والبقاء في حدود التفاصيل ، الى الرؤية الكلية .

كل شيء من الخارج جيد . يؤكد مهارة المخرج وعمله الضخم . ولكن لماذا نتوقف عند الانبهار والاعجاب؟ عندما نرى . عادة . عملا خلافا نخرج من المسرح ونحن في ذروة النشوة وفي ذروة الصحو . نتبين العمل المسرحي ونلحقه . لكننا نحس بري روحي عميق . نتعرف الى عواطف نظن اننا لا نعرفها قبل تلك الليلة . قد نضطرب حتى الفجر ، ونهيم تحت السماء ، ونكتشف أنه لا توجد خمر في العالم تمزج النشوة بالوعي غير الفن . بعد « جلغامش » لا نعاني هذا الشعور . نخرج معجبين ، وظمأى .

شخصية « جلغامش » صعبة . امكانية كبيرة للتعبير . هو صاحب « القلب المضطرب الذي لا يهدأ » . وقد تكون هذه أقدم وقفة أمام الكون . محاولة الانسان دخول العالم بقواه ، وبفكره . لكن كل هذا لا يعدينا . لا نشعر بشفافية الانسان الذي يواجه المصير . ولا بشفافية علاقته بصديقه . تجرحنا الوقفة الجامدة أمام قضايا الانسان الكبرى . لسنا نبحث عن الميلودراما ،

وليست الري . نبحث عن الشفافية ، عن قدرة عمل على أن يهز روح الانسان .

نتساءل لماذا ؟ ونظن ان السبب هو وضعنا في العالم الثالث . نستطيع ان ننطلق الى أفضل معاهد العالم ، وأن نستوعب المدارس الفنية ، وأن نخلق عملنا الخاص بعد ذلك . لكن رؤية المسرحي لا تتحقق الا من خلال القوى الحية . وهذه القوى محكومة بالمستوى الراهن . لا يستطيع المخرج أن يخترق العصر ويتجاوز الشروط الارضية . قد تظهر فتاة في رشاقة استثنائية ، وتقفز بالموهبة والعمل على شرطها . لكن المستوى العام لا بد وأن يبدو في عمل المجموعة الكبيرة ، التي لم تتناول ارثا فنيا من أجيال تسبقها ، ولم توجد منذ الطفولة في مدرسة ، في تدريبات يومية ، ولم « تصنع » جسمها وتصبح سيدة حركتها وتعبيرها . هذه الرشاقة والمرونة لا تأتي من تعليمات مخرج ، ولا من البروفات ، ولا من دورة مدرسية . هي عمل طويل يومي ، وثقافة ، وهوى . ان نبدأ باتقان القواعد والاصول ، حتى يصبح الاداء متعة وفنا . لم ينحن ممثل الا ونهض وهو يستعين بالارض . ولم تكن الاجسام جميلة . وكثيرا ما تناقض تعبير الوجوه في مجموعة واحدة في موقف واحد . ولم تكن السمنة أو النحافة تفصيلا ضروريا في عمل مسرحي . بل كانت صدفة ، أو وضعا عاديا لا يمكن أن يقبله العمل المسرحي . فكل تفصيل من هذه التفاصيل له معنى في المسرح . والا فهو نشاز يتراكم ويجرح العمل الكبير .

لا شك ان هذه الشروط تتضح في عمل يعتمد مجموعات . ويسهل اخفاؤها أو تفاديها في عمل يعتمد قلة من الممثلين . لكن مواجهة وضع عام مغامرة جريئة. خط في مصلحة المخرج .

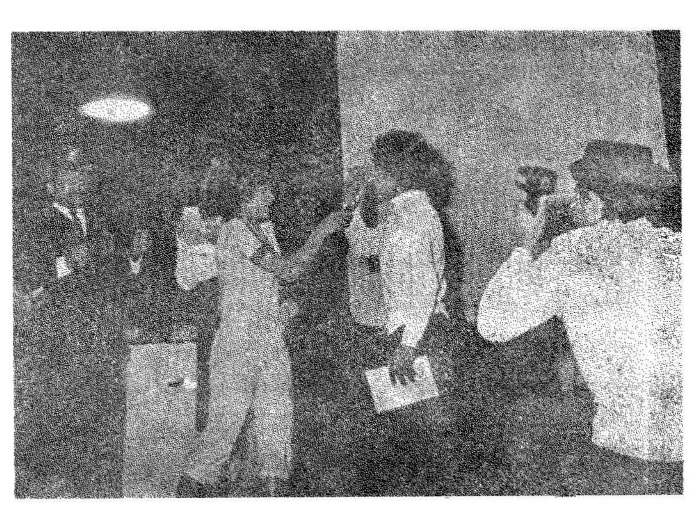
حقنا أن نقارن كل ما نراه ، بالكمال الذي نحلم به ، بالعمل العالمي المتفوق . وحق كل جهد ان يقال فيه : انه خطوة نحو مسرحنا المعاصر ، نحو حضارتنا القادمة .

« من حكايات عام ١٩٣٦ » :

انتهى العرض . لكننا نتشبث بأمكنتنا ، كأننا صغار يلتصقون بالجدة ، أو يتأملون صندوق العجائب بعد نهاية الشريط . عندما نعي اننا يجب أن نترك الصالة ، نمر أمام الممثلين ، ونعانقهم ، ونكاد نبكي .

وماذا رأينا ؟ حكايا سنوات ١٩٣٦ . الارض العربية التي تقسم بشريط الحدود والمخافر . الاحتلال والمقاومة . هموم الفلاحين . الغلة التي يسرقها البيك . والحمارة التي يصادرها الدرك . ما يعتبر مادة جافة ، وسياسة مملة . ومع ذلك . نتصور اننا في احتفال . نضحك ، ونصفق ، ونسهر في الليل على الكراسي القش . أوصل المسرح السياسي . اذن . ما يريده . كان ممتعا ، باهرا ، دون وصفات . أشعرنا بالنشوة . وبرفيف القلب . وأضحكنا ضحكا صافيا لم نعرف مثله منذ سنوات .

عاد مسرح الحكواتي الى التراث . لكنه لم ينتشل منه صورة الامير والبطل المتميز . انتشل منه الشخصية الشعبية ، وقدرتها على الصدام . الانسان القادر على الانطلاق من هموم يومية الى استنتاجات سياسية . قدم الشخصية الشعبية حية ، على مستويات . لكنه قدمها أصيلة ، قادرة على الحكم والتمييز السليم . ليست ذليلة ، مغفلة ، بل قوية ، ذكية ، متمردة . هي التي تملأ شوارع دمشق والمدن السورية ، أيام الاحتلال الفرنسي . هي في الهجوم على سجن بنت جبيل . تتألم ، وتضطهد ، ويسلب قوتها ، لكنها تتمرد على مضطهديها . حزنها وحدادها برهة ، انحناءة على الشهيد ، وغضب على المحتلين . كل هم تبحثه القرية في المساء ، هو مشاورة جماعية للرد في


« الشهداء ينهضون »


« مسرح الحكواتي »

الصباح . والانطلاق ؛ دائما ؛ من مشكلة تفصيلية الى رد عام .

وراء العرض عمل وثائقي في الارشيف لاستخراج الصورة العامة ؛ وفي ذكريات الناس لاستخراج الصورة الحية . ووراءه افادة من المسرح الشعبي والمعاصر ، محاولة حل المسائل الفنية المطروحة على المسرح السياسي . ومع ذلك تتوهم فيه العفوية وجو الاحتفال.

يتفادى مسرح الحكواتي وقفة المثقف الذي يعلم الشعب الامي ، ويشعره بأنه يعلمه . فالعرض يبدأ بتعارف بين أصدقاء : « يسعد هالمسا ، ع السهره جيتو انتو ونحنا » . أنداد يرون أحداثا واحدة ، ويتذكرون حوادث منسية . ومع ذلك ، فهذا المسرح يحرض ، ويعلم . يوجه نظر الناس الى القوة الكامنة فيهم . يعيد ثقتهم بأنفسهم . وينبههم الى علاقات التضامن والحب بينهم ، الى وحدتهم في المحنة ، وفي التوجه . ويخلق بذلك رؤية جديدة في الصالة . فكل منا ينظر الى جاره ، ويحسّ بأن تلاحمه معه اقوى من غربته عنه .

يقدم العرض السياسيين الوطنيين وهم ينقلون الفلاح من مطلبه المباشر الى المطلب الوطني العام . لكنه يقدمهم مع بعدهم الاجتماعي ، وما يتميز به الرجل الشعبي عنهم . وهو اذ يحيطك باضراب الستين يوما في دمشق ، وبالتمرد في فلسطين ولبنان ، وباقتحام سجن بنت جبيلَ ، يقول لك : هكذا كنت ، وهكذا يمكن أن تكون ، وفي كل الشروط يمكن أن تجرد غضبك وتمنع اذلالك . يمكنك أن تجعل الاحتلال الجاثم ، من الماضي ، كما هو في حكايا ١٩٣٦ .

يشعرك العرض بحرارة امتدادك في الارض العربية . يذكرك بالايام التى كانت فيها حيفا قريبة من دمشق وصور . ويتركها على الموال « وينك يا حيفا وبن حدود بلادنا » .

تخرج من المسرح فرحا ، مشدودا . أنت الذي رميت الحجارة على المحتلين . انت الذي تنقلت بين القرى تدعو الى التجمع امام سراي بنت جبيل . والنضال الوطني شاعرية وجمال . وصلت الى الانبهار بالانسان الشعبي . تراه ساحرا ، وفنيا ، في ملابسه الوطنية ، وعفويته . تجد أغنياته وزجله ومواويله ملتصقة بالحياة ، معبرة . ويبقى معك مشهد الفوانيس يدور بها الفلاحون في الصباح الباكر ، بعد الاعتقالات فى بنت جبيل ، لوحة أخاذة . منظرا لا ينسى .

